EUGEN IONESCU (EUGÈNE IONESCO): n. 26 nov. 1909, Slatina. Își ia licența în franceză la București. DEBUTEAZĂ în 1927 la *Revista literară a liceului „Sf. Sava"*; debut editorial cu volumul de versuri *Elegii pentru ființe mici*, 1931, București. SE STABILEȘTE în Franța în 1941. În 1950, premiera primei piese *La Cantatrice chauve (Cîntăreața cheală)*. În 1970 este ales membru al Academiei Franceze.
ESTE creatorul, de notorietate internațională, al teatrului absurdului.

OPERA: **Lucrări în limba română** — *Elegii pentru ființe mici*, 1931; *Nu*, 1934, volum premiat pentru critică literară; un foarte mare număr de articole în principalele reviste literare ale vremii. **Lucrări în limba franceză** — La Editura Gallimard, începînd cu anul 1950, îi apar șase volume de **teatru**, după care continuă să i se publice reeditări și noi volume de teatru pînă în 1981. Dintre piesele cele mai cunoscute cităm: *La Cantatrice chauve (Cîntăreața cheală), La leçon (Lecția), Jacques ou la Soumission (Jacques sau Supunerea), Les Chaises (Scaunele), Tueur sans gages (Ucigaș fără simbrie), Rhinocéros (Rinocerii), Le Roi se meurt (Regele moare), La Soif et la Faim (Setea și Foamea), La Lacune (Lacuna), Jeux de massacre (Jocul de-a măcelul), Macbett (Macbett), Ce formidable bordel! (Ce nemaipomenită harababură).*
Proză, eseuri, memorialistică: *Notes et contre-notes (Note și contranote)*, 1962 (eseuri); *La Photo du Colonel (Fotografia Colonelului)*, 1962 (nuvele); *Entre la vie et le rêve (Între viață și vis)*, 1966, Convorbiri cu Claude Bonnefoy; *Journal en miettes (Jurnal din fărîme)*, 1967 (jurnal); *Présent passé, passé présent (Prezent trecut, trecut prezent)*, 1968 (jurnal); *Le Solitaire (Însinguratul)*, 1973 (roman); *Antidotes (Antidoturi)*, 1977 (eseuri); *Un homme en question (Sub semnul întrebării)*, 1979 (eseuri); *La quête intermittente (Căutarea intermitentă)*, 1987 (jurnal).
De notat două volume de desene și reflexii asupra actului de a picta: *Découvertes (Descoperiri)*, 1969, și *Le Noir et le Blanc* (*Negrul și Albul*), 1981.

EUGEN IONESCU
membru al Academiei Franceze

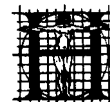
RĂZBOI CU TOATĂ LUMEA

PUBLICISTICĂ ROMÂNEASCĂ

Volumul I

Ediție îngrijită și bibliografie
de
MARIANA VARTIC și AUREL SASU





HUMANITAS
București, 1992

Coperta:
DOINA ELISABETA ŞTEFLEA

ISBN 973-28-0243-X
ISBN 973-28-0244-8



Notă asupra ediţiei

Volumul de faţă adună pentru prima dată publicistica scrisă în limba română a lui Eugen Ionescu, marcînd astfel o premieră editorială. Risipite în paginile revistelor şi ale ziarelor interbelice, aceste scrieri erau greu abordabile pentru specialişti şi aproape inaccesibile publicului larg. Acest volum le redă circuitului literar normal. În plus, în felul acesta, se deschide posibilitatea perspectivei de ansamblu asupra unei activităţi publicistice remarcabil de vaste, atît ca întindere, cît şi ca arie tematică.

Spre a nu încărca excesiv sumarul, prezenta ediţie se limitează la înregistrarea activităţii de critic şi de eseist desfăşurată de Eugen Ionescu în limba română. Opera sa literară (poezie, proză, teatru, jurnal) corespunzătoare aceleiaşi perioade de creaţie va constitui obiectul unui volum aparte, textele respective figurînd aici — cu specificarea de rigoare — doar ca trimiteri bibliografice în lista de la sfîrşitul lucrării.

În cadrul acestor limite, ediţia este, în intenţie, exhaustivă: am urmărit, pe cît posibil, să cuprindem în ea toate textele, indiferent de dimensiuni, susceptibile să contureze personalitatea criticului şi eseistului Eugen Ionescu. Aşadar, sînt consemnate aici (secţiunea Varia*) şi unele texte de proporţii mai reduse: însemnări, note, prezentări de cărţi etc. Scrise cu egală vervă şi vădind aceeaşi incisivitate şi profunzime, acestea întregesc, fiecare în parte şi toate împreună, profilul semnatarului lor. În schimb, cum era şi firesc, nu am reţinut articolele care, cu sau fără modificări, au fost incluse de autor în volumul* Nu. *Acestea sînt menţionate, cu precizarea necesară, ca simple titluri în lista bibliografică din finalul cărţii. Singura excepţie de la acest trata-*

ment o constituie prefaţa publicată de Eugen Ionescu în fruntea plachetei de versuri Gloata *(1935) a lui Ion Th. Ilea: în pofida caracterului ei de apariţie editorială, am inclus-o în sumar, din raţiuni lesne de dedus.*

Cu acelaşi gînd al restituirii integrale, am consemnat şi articolele semnate de autor în paginile Revistei literare a liceului „Sf. Sava", *deşi ea nu a beneficiat decît de circulaţia restrînsă a unei publicaţii şcolare. Prin aceasta, am înregistrat cu exactitate debutul scriitorului, „împingîndu-l" cu mai bine de un an înaintea debutului „oficial"* (Bilete de papagal, *19 dec. 1928). Ca un argument în plus în favoarea acestei poziţii, semnalăm că textele tipărite aici nu se deosebesc cu nimic, ca ton şi scriitură, de cele publicate în aceeaşi perioadă în revistele şi ziarele consacrate.*

Pentru alcătuirea ediţiei, am parcurs un număr însemnat de publicaţii interbelice; întrucît lista lor coincide în mare cu aceea a periodicelor enumerate în deschiderea antologiei Romanul românesc în interviuri, *nu am considerat necesar să le menţionăm şi aici. Ulterior, prin amabilitatea domnului Gelu Ionescu — pe această cale, îi adresăm încă o dată mulţumiri — am beneficiat de posibilitatea consultării volumului* Les débuts litteraires roumains d'Eugène Ionesco *(Heidelberg, 1989), care se încheie cu o bibliografie a scrierilor sale în limba română. În urma confruntării cu aceasta, lista noastră bibliografică a fost completată cu unele reviste care nu există la Biblioteca Centrală Universitară din Cluj-Napoca* (Păreri libere, X. Y.), *precum şi cu unele numere din revistele* Axa *şi* Litere, *care nu există decît la Biblioteca Academiei din Bucureşti. (La rîndul ei, aşa cum se poate lesne stabili, bibliografia întocmită de noi conţine cîteva titluri de reviste sau de articole în plus faţă de cea amintită).*

Materialul este dispus pe compartimente, conform criteriului tematic; în cadrul fiecărei secţiuni, a fost respectat principiul aranjării cronologice, toate articolele avînd marcată în final data apariţiei în presă.

Pe de altă parte, bibliografia care încheie volumul oferă celor interesaţi o perspectivă strict cronologică asupra activităţii publicistice a lui Eugen Ionescu în limba română.

Transcrierea textelor s-a făcut potrivit normelor ortografice actuale. În limita posibilităţilor, au fost verificate citatele, versurile, numele proprii etc., iar greşelile de tipar au fost corectate în mod tacit. Am păstrat ca atare forma sunt, *precum şi unele particularităţi fie ale limbii scrise în epocă, fie ale scrisului lui Eugen Ionescu:* hipocrizie,

păstrat ca atare forma sunt, *precum şi unele particularităţi fie ale limbii scrise în epocă, fie ale scrisului lui Eugen Ionescu:* hipocrizie, hermetic, humor, falş, imagină, conrupe, cutropi, gemăt, înfulica, rezolvi, culorit, rezignare. *Dubletele fonetice* (personagiu-personaj, atitudinei-atitudinii, evidenţei-evidenţii, imagină-imagine) *au fost menţinute întocmai. Neologismele scrise de autor cu ortografia limbii din care provin au fost transcrise ca atare:* abat-jour, pot-purri, music-hall *etc.*

Contribuţia autorilor ediţiei este următoarea: la adunarea materialului din periodice au participat A.S. şi M.V.; selecţia şi îngrijirea textelor s-au efectuat de către M.V.

Ne exprimăm şi pe această cale recunoştinţa pentru amabilitatea cu care doamnele Victavara Pop, Maria Predescu şi Ileana Rácz, de la Biblioteca Centrală Universitară din Cluj-Napoca, precum şi doamna Raluca Gheorghe, de la Biblioteca Academiei din Bucureşti, ne-au facilitat accesul la sursele de informare.

MARIANA VARTIC şi AUREL SASU

Articole şi eseuri

COMENTARII PE MARGINEA LUI VALÉRY:
Variations sur une pensée de Pascal

Ideile noastre sunt, pe planul logic, expresiile sentimentelor noastre. Sentimentele îşi caută, în idee, motivaţia raţională. Despre aceasta dizerta, cîndva, Benda.

Nici o manifestare a noastră, ne învaţă psihologia, nu este izolată: ea intră în complexul unui determinism psihic şi poartă pecetea individualităţii totale. Nu pot fi strict şi arbitrar delimitate funcţiunile afective de cele voliţionale, de cele logice. Stările de conştiinţă fluctuează interdependent.

Sistemele de filosofie sunt dictate de temperament; şi viaţa noastră psihică poartă, cu deosebire, semnele atitudinei afective. O filosofie poate fi, de pildă, expresie directă — Kant — sau expresie sublimată — Nietzsche — a unui temperament.

Ne-ar tenta lămurirea genezei sistemului filosofic prin metode similare celor uzitate în istoria literară sau în estetica experimentală: biografia, psihografia.

Fiindcă suntem predestinaţi, afectiv, să adoptăm cutare sau cutare idee. Există un adevăr: adevărul meu.

*

Există oameni posedaţi. Se pot cunoaşte după ochi, după glas, după gest: neliniştiţii. Aceştia, nervoşi în diagnosticele medicale, sunt covîrşiţi de viaţă, din hiperacuitate sensibilă: sunt lipsiţi de siguranţă şi dezorientaţi sufleteşte, fiindcă, senzitivi, sunt ebluisaţi de strălucirea multiplă a fenomenelor.

Le e frică de ei şi de paşii lor. Se tem de prăbuşirea, iminentă, în abisuri. Aşteaptă, înlemniţi, sfărîmarea lanţului cauzalităţii. Nu şi-au

adecvat realitatea şi se miră totdeauna, înfricoşîndu-se. Trăiesc o viaţă febrilă. Strigă după ajutorul Cuiva puternic şi departe. Întind miinile, dar nu ştiu să se roage: şi s-ar îngenunchea, şi s-ar închina. Le e frică de întuneric şi de spaţii largi. Lumea lor este populată de arătări: ei sunt gata să creadă în toate arătările şi să vadă, pretutindeni, arătări. Şi se simt singuri şi zdrobiţi de a fi singuri.

Îmbrăţişează cu atîta dragoste şi apucă golul. Ţipă, şi ţipătul li se întoarce. Se uită în ape şi li se răsfrînge chipul. Întreabă stelele, stelele sunt mute. Şi oamenii sunt pentru ei turnuri fără far. Se privesc pe ei înşişi, şi în ei acelaşi haos. Şi simt în ei puteri duşmane pe care nu le pot desluşi sau înfrînge.

Îşi închipuie, poate, că, dincolo de ceea ce văd ei şi aud există o altă lume, cu o normă de care sunt alungaţi. Şi nu îşi înţeleg damnarea. Pentru că se simt izolaţi, aici, în lumea vidă de sens şi rea.

Şi le este teamă de scufundare. Nu îşi iubesc viaţa de chin, dar alungă, hohotind, spectrul morţii.

Dumnezeu se îndură de cîte unii şi-i mîntuieşte, uneori, arătîndu-li-se, străluminînd, în nălucirea tenebrelor.

*

Pascal a fost unul dintre aceştia. Neliniştiţii devin, în mîntuire, cei mai fervenţi religioşi.

*

Dar sunt şi rare spirite virile care îl pot înlocui pe Dumnezeu. Pentru ei, mîntuirea porneşte din interior, prin efort şi logică. Ei izbutesc, prin luciditate extremă sau extremă voinţă, să descopere (ne-a venit să scriem: să inventeze) un acord necesar şi să armonizeze cosmosul. Îl umanizează şi îl creează, raţional şi ordonat. Se pot nara cu siguranţă şi orgoliu într-o realitate armonică. Pentru aceştia, nu mai este înfricoşător misterul, ci acomodabil. Au biruit misterul.

Ei au privirea senină şi fruntea calmă.

*

Valéry ne spune că există în noi, normal, puterea de a înfrunta enigma. Şi Valéry îl condamnă pe Pascal şi nu îl crede pe Pascal. Nu merge pînă la a-l acuza de facilitate şi retorism?

Valéry este, poate, un spirit lucid şi viril. Nu are senzaţia „existenţei tragicului în fiecare părticică de aer" (Rilke). Sau a înfrînt-o. Dar, pentru aceasta, poseda tăria morală necesară.

Cînd Pascal se îngrozeşte de tăcerea eternă, e copleşit, aproape fiziceşte, de enigmă. Şi ni-l închipuim pe Pascal disperat şi fricos, dezlegarea tainei mari (*sic!*). Îi auzim ţipătul; îl simţim zbătîndu-se, dezorientat. Îi auzim întrebarea sfîşiată şi identică. Îl vedem copleşit sub povara tainei. Căutînd, zadarnic, un echilibru. Îl vedem obosit şi doborît, plîngînd fără nădejde şi umil.

În clipa aceea va fi venit mîntuirea.

*

Fericit deplin este cel pentru care mîntuirea a venit, iluminare, din afară. Şi care crede în Divinitatea sprijin exterior şi de sus. Ca o forţă care coboară şi îşi oferă, blînd, protecţia.

Religiosul este mai umil şi, de aceea, mai sigur. Nu îl mai îngrijorează dezlegările. Este Cineva, imens şi bun, care îi arată calea; care este aproape, aici, în lumină, aici, în noapte, care binecuvîntează. Credinciosul s-a degajat, lăsînd totul în grija puterii oculte, ocrotitoare.

Cel care şi-a fixat interior centrul de echilibru este orgolios, dar cu o mai instabilă linişte. O contrazicere logică sau o distonanţă în armonia construcţiei ameninţă continuu cu surparea pe acesta.

*

Alţii îşi caută într-alt fel mîntuirea: în acceptarea iraţională a vieţii. Cufundîndu-se în viaţă, făcînd parte din viaţă.

Renunţă la o linie dreaptă, normativă. Se lasă duşi, pasiv, de fluxul vieţii.

Se bucură de viaţă, de clipă: bucurie pe care o simt alunecînd, uşoară şi mincinoasă. Ei nu mai caută o axă fixă de echilibru; se azvîrle, se împrăştie în viaţă: să o îmbrăţişeze. Se difuzează.

Dar mîntuirea aceasta este cea mai puţin deplină. Frenezia trăirii lor este impregnată de sentimentul nonsecurităţii. Viaţa lor este febrilă şi veselia lor, întristată.

Fericirea lor o caută în uitarea desăvîrşită de sine. Ei nu soluţionează enigma: o evită. Şi se evită pe ei înşişi.

Şi explozia aceasta care în viaţă îi azvîrle, în unic salt, îi va azvîrli în abisul cel mare, făcînd insensibilă frontiera dintre viaţă şi dintre moarte.

Rampa, anul XV, nr. 3 762, 7 aug. 1930, p. 2.

ELIBERARE PRIN ESTETIC

O posibilitate de regăsire şi de evadare din cercul de convenţie socială ne-o oferă lumea estetică: arta sau unghiul optic estetic. Înţelegerea estetică a lumii.

Sunt, rare dar luminoase, clipe de revelaţie a esenţei noastre intime. Trăim, în afară şi alături de noi, adevăraţii, o viaţă de reflex şi de suprafaţă, viaţă străină şi stranie pe care noi o numim, minţindu-ne, a noastră; este viaţă inertă; condusă, pasivă; convenţională; viaţa socială, fără sens şi egală. Noi ne împrumutăm pe noi înşine mediului contingent — şi apărem pure şi vide produse ale culturii. Purtăm un nume: număr matricular; şi, utili angrenajului mecanic social, trebuie să avem o funcţiune, un rol. Dar fiece ins nu este conceput decît ca avînd un rol.

Şi este o deturnare largă de la viaţa veridică şi cu sens etern: artificializare. Este o viaţă fără sens metafizic şi etico-metafizic, dar cu o morală paradoxală, mincinoasă, pură adaptare a nevoilor noastre de aici; nevoilor noastre arbitrare, factice, independente de lumea cosmică; fără raport cu aceasta. Viaţa aceasta socială, viaţa relativă, de fard; veşmînt.

Viaţa noastră cotidiană aparţine altora; o trăire prin alţii; şi totodată o construire lipsită de sens şi care nu se poate integra nicicînd şi în nici un fel în vreo metafizică.

Viaţa socialului, abatere, viaţă de înstrăinare; lăturalnică; falsă. Viaţa de convenţie şi de utilitate: lipsită de gratuit, de disponibil.

Ascultăm de o unică mentalitate colectivă: şi este posibilă numai în această viaţă sugestia, fundament al acestei vieţi de unică imitare (cum şi Tarde dovedea, pe alte principii), străină, prin definiţie, de noi înşine. Lume în care *ne uităm*. Lume în care colindăm (şi nu putem altfel colinda) cu figurile acoperite de mască. Şi într-atîta ne-am obişnuit, încît ne confundăm adevăratele figuri cu măştile.

Cine are îndrăzneala să apară cu obrazul gol? Nu va fi recunoscut; şi nici el nu şi-l va putea recunoaşte ca pe al său.

Căci trăim o viaţă de egalizare; de nivelare; de rigiditate. Ne pierdem pe noi, în noi înşine.

Prin artă, desocializare. Regăsire unică şi unic posibilă. Şi sunt diferite trepte, sau diferite drumuri, către regăsirea individualităţii noastre primordiale: spre eliberarea de cultură şi convenţional. Căci în pura viziune estetică nu există convenţie; sau sugestie; sau

imitaţie. Este, aici, viaţa liberă, gratuită, independentă desăvîrşit: evadare. Clipă în care dispare duhul colectiv şi în care duhul individual străluminează în deplină puritate: curat, clar, liber.

În desăvîrşirea privirei estetice — dominarea minunată a socialului; a moralului; a relativului. Moment în care ne regăsim pe noi, uitînd, de astă dată, masca socialului. Şi trecătoare, dar străluminoasă totodată clipă de pace (fiindcă regăsire şi libertate), de revelaţie: inspiraţie!...

... Pentru zeţar, *om* înseamnă: pune *o* din caseta aceasta şi *m* din caseta aceasta. O virgulă, care înseamnă pentru lector o pauză necesară în ritmica de gîndire, este, pentru zeţar, un simplu semn de cules. Zeţarul are un sens independent, străin de cel intim al cuvîntului; un sens profesional, incidental, exterior. Mai degrabă nu un sens, ci o mînuire: o normă; o meserie convenţională. Ei au uitat sensul adevărat al cuvîntului.

Zeţarul: sistematica socială. Lectorul: viziunea estetică. Semnificaţia utilului, la cel dintîi: semnificaţia unică şi liberă, dincoace.

Unii poeţi utilizează cultura şi elementele cîştigate cultural ca instrumente. Ei surmontează cultura: aceasta este pentru ei o scară pe care se urcă, treaptă cu treaptă, pentru a o depăşi. Cultura, raţionalul, socialul le folosesc: dar nu sunt niciodată scopuri în sine, ci pure mijloace, instrumente; etape de ascensiune. Ei merg însă pe drumul tuturor inşilor sociali; dar, pe acelaşi drum, îi întrec pe aceştia. Pînă la redescoperirea atitudinii izolate, singulare, în faţa misterului.

Pînă la acea singurătate care îngăduie desocializarea: dar bizară singurătate (numai de social) care îngăduie şi comuniunea, înfrăţirea. Pentru că ceea ce pe noi ne izolează este viaţa socială. Izolarea în bloc. Şi totuşi uniformizare: trăire prin alţii, impusă şi sorocită. Ne nivelează falsificîndu-ne: împiedicînd relevarea identităţii esenţiale.

Poetul dobîndeşte aceasta prin regăsirea de sine, pe drumul totuşi al celei mai acute individualizări. Prin evadare; eliberare; asocial.

Masca ne deosebeşte, dar fals, pe unii de alţii: ne asemuim prin faptul că toţi purtăm, identic, mască. Viaţa socială: de ascundere; de refacere.

Poetul cult care, uzînd de elementele de cultură, le va subjuga şi surmonta, prin nediscontinua ascensiune se eliberează de cultură, pe vîrfurile clare ale lumei de dincolo de social, de moral. Şi se regăseşte. Surmontînd cultura (tehnica, livrescul, convenţia, socialul), un salt unic şi scurt îi este suficient pentru această definitivă eliberare. El trece dincolo; se înalţă mai sus de vîrful cel mai înalt al trep-

telor de cultură. Dacă omul raţional merge cu cultura la pas: cel mult conducînd-o, poate, dar neîntrecînd-o şi neregăsindu-se: chiar dacă este pe cel mai sus vîrf al culturii, rămîne totuşi — poate primul — un inel al lanţului de care este legat, nedespărţit în mersul ascensional al acesteia; poetul cult escaladează cultura: în inspiraţie, el este liber.

Poetul are harul intuiţiei (inspiraţia) — „un pas dincolo de raţional". Prin depăşirea culturii, poetul revine la viaţa esenţială şi luminoasă. Are adevărul; regăsirea; revelaţia. Paul Valéry, pare-mi-se, ar exemplifica cele de mai sus. Forma şi tehnica sa a expresiei sunt sensibilizarea materialului utilizat, dar depăşit ca atare.

*

Dar sunt poeţi care, dintru început, îşi iau un alt drum. Ei părăsesc dintru început cîştigurile culturii şi ale raţionalului: ei nu depăşesc, pe drumul culturii, cultura. Nu cred în ea. Se eliberează, *spontan*, de ea. O dispreţuiesc; sau nu o înţeleg. Sau i-ar sucomba. Renunţă la ea.

Poetul cult o depăşeşte. Poetul naiv o înlătură. Pentru poetul naiv, incult în clipa inspiraţiei, nu există nici o tehnică prestabilită; nici o convenţie; nici o constrîngere. Este primitiv. Premerge cultura, socialul: ca şi cum ar fi noţiuni goale de sens. De altfel, nici o metaforă nu îşi are motivaţia raţională. Pentru că este o lume descoperită prin simţuri şi prin intuiţie. Prin sensibilitate pură şi primară.

Ei nu au simţ critic: înseamnă negaţiune. Pe cînd, dimpotrivă, poeţii culţi sunt din belşug înzestraţi cu simţ critic: de la aceasta pornesc şi se încadrează într-o disciplină strînsă, logică, utilizînd toate datele furnizate de cultură şi de tehnică.

Poeţii naivi sunt liberi desăvîrşit. Ei află, fără disciplină, dar fără revoltă, prin pură acceptare, prin pură încredere, adevărul esenţial şi intim al lucrurilor.

Dar ei sunt cei senini şi împăcaţi. Identificaţi deplin cu totul. Ei, cei simpli, au ajutorul şi călăuza Mînei Divine. Se pare că nimic livresc sau convenţional nu a întunecat imaginea divină pe care o poartă în suflet, neîntinată şi proaspătă.

Şi astfel, poeţii naivi şi poeţii culţi ajung, dar prin căi diferite, la acelaşi punct. Desăvîrşesc identică eliberare de cultură, de tehnică, de livresc. Se regăsesc pe ei înşişi, prin aceeaşi primenire sufletească.

*

Şi totuşi (ne contrazicem?), poate că poezia naivă nu are nici ea puritatea şi liniştea aparentă. Acea caldă comuniune îşi are un fond turbure şi dureros, ca o cicatrice. Iar fondul tragic transpare uneori, după cum se înroşeşte, uneori, cicatricea.

Poezia naivă este ca apa clară, al cărei nămol se ridică la suprafaţă ameninţînd minunata limpezime.

Rilke, poetul naiv şi angelic (dar numai aparent), altul în poezii, altul în *Caietele lui M.L. Brigge*. Limpezime dincolo, turburare aici. Pentru că în *Caiete*... avem expresia directă a fondului rilkeian, iar în poezii, expresia sublimată a aceluiaşi fond sufletesc.

Poezia naivă — sublimare a sentimentului tragic; compensaţie; necesitate psihică.

Dar aceasta nu intră în limitele discuţiei noastre de faţă. Îşi are locul în altă parte.

Epoca, nr. 478, 4 sept. 1930, p.1-2.

POEZIA RETORICĂ ŞI WALT WHITMAN

Mişcarea centrifugală a poeziei retorice împiedică orice contact sufletesc cu poetul: alungat de vehemenţa irumperii, eşti atent numai asupra acestei vehemenţe ca atare, care anulează, prin definiţie, apropierea emotivă şi destinde, diluează conţinutul. Poezia retorică este la frontiera dintre lumea estetică şi lumea gestului: ea constituie un început de difuziune, de împrăştiere *prin act* a viziunei interioare.

Prin urmare: dincolo de estetic, deşi încă dincoace de util.

Pe Walt Whitman (în traducerea d-lui Busuioceanu, „Cultura Naţională", 1925), pe care îl luăm ca desăvîrşit exemplu de poet retoric, nu îl poţi asculta, pentru că ţipă. Vrei să-l iubeşti, dar loveşte, în dreapta şi în stînga, cu mîinile şi picioarele. Walt Whitman cufundă, în tendinţa la act, poezia care, în sine, nu este act, nici îndemn la act, ci alături, în afară de act. Walt Whitman este moralist şi politician — pasionant, dar moralist.

Cuvîntul whitmanian înmărmureşte, ca sunet. Violenţa afirmaţiilor înseamnă drum moral. Concepţie socială şi morală: ceea ce,

constituind o anulare a libertății spirituale, este și o anulare a esteticului. Arta rămîne o dezlimitare, o dezrobire. Tendința indică însă limitare în util, în cercul nelarg de aici — exclusivism moral.

Dacă profeților biblici li se recunoaște și astăzi (și totdeauna) o valoare estetică — de mulți unica valoare hotărît incontestabilă — ea nu este cuprinsă nicidecum în îndrumarea religioasă sau morală indicată: în atitudinea etică, în afirmare, în gest, ci în expresia estetică de groază și uimire, în inspirata revelație a tainei, în azvîrlirea cutremurată a vălului care maschează. Ochii profetului, ochii care holbează și *văd*, sunt ochii estetici.

Nu este estetic însă îndemnul, dar nu el este expresiv în sine, ci înveșmîntarea lui, fiorul. Îndemnul rămîne secundar; luminoasă și eternă este numai emoția revelației care îl însoțește și îl domină continuu. Fiorul care îmbracă fiecare gest, fiecare cuvînt. Poetul și profetul acesta este auzit și ascultat, fiindcă se uită pe sine. El nu vorbește voit, dar de Cineva impus.

Dar retorul (d.p. Walt Whitman) se iubește, se autocontemplă și se ascultă el vorbind. Nu mai este, pentru nimeni, loc în Univers.

El singur se aude, și numai pe el. Din el însuși se revarsă și în el însuși se îneacă. În el însuși se pierde. Se proiectează (desconcentrare, irumpere), se desfășoară, se întinde și dispare. Poezia retorică poate fi comparată balonului de săpun: se dilată surprinzător, dar înăuntru este gol. Și o neînsemnată picătură poate cuprinde — ce uimire! — impresionantul volum.

Poetul retoric (d. p. Walt Whitman) se bate în piept cu pumnii și anunță: Eu cînt, eu cînt omul modern, eu cînt despre cîmpii; eu am de gînd să cînt pentru cursul lui Mississippi, pentru Ohio, pentru Illinois (vezi traducerea d-lui Busuioceanu), pentru Indiana etc., dar nu cîntă nimic și nimănui.

Exclamă: Victorie! Unire! Credință! Timp! Identitate! etc. și a scris cîteva versuri. Sau alte cîteva versuri: Ce curios! Ce real! Americani! — pură armură de sunete, care nu închid și nu îngăduie cuprins sufletesc și îndepărtează emoția: pentru că gestul este obstacolul concentrării interioare; și inspirația, momentul estetic, este de îndată risipit. Intuițiile estetice sunt dizlocate: gestul le desparte, le izolează, le acoperă, le întunecă. Le sugrumă.

Și acestea, pentru că retoricul (W. Whitman) nu are viziune, libertate. El e banal: „Văd că viața nu-mi poate dezvălui tot" —

simplă enunțare; neexprimare; defectul de bază al retorismului. Și W. Whitman, după cum am văzut, ne furnizează cel mai desăvîrșit exemplu de poet retoric. Retorul, atent numai la îndemn, uită dovada logică sau, în artă, înfățișarea realității sufletești; dar, este de mult știut, realitatea sufletească și nimic altceva este fapt cu interes estetic: niciodată îndemnul.

„Ce bogată! Ce spirituală! Ce adîncă!" — nu înseamnă nimic. După cum nici: „Vreau să fac cîntece pentru...!"

*

Poezia retorică (a lui Walt Whitman, d.p.) este de tensiune scurtă. Ea epuizează, imediat și pe deplin, travaliul interior. Îl exprimă (îl mulțumește!) direct și elementar. Nu permite lenta și rodnica cristalizare; pîrguirea. Expresia directă este, prin urmare, pură revărsare și simplă: nefiind, prin definiție, sublimare sau compensație; necomplexă.

Este ca recipientul fără fund prin care curge apa de îndată primită.

Walt Whitman a avut și moment estetic. Și-a suspendat, o clipă, nediscontinua fugă și întrecere și a stat, obosit și tremurînd încă. În afară, atunci, de act, poetul *a privit* — cu surpriză și emoție, îmbinare de milă și entuziasm domolit — ceea ce se desfășura alături de el și în el.

Eliberat de constrîngerea acțiunii, a văzut, dezinteresat și cu dragoste totuși și cu durere; de aici minunata (singură din cele traduse de dl. Busuioceanu) poezie: *Curgeți, stropi*, expresie în care există acel sentiment de iubire și uimire. Poezia: iubire și uimire față de tine ca față de un altul; față de un altul ca față de tine.

Poezia retorică este pură enunțare; nu este decît punct de plecare, dar nu cristalizare estetică. Proiectarea eului, la retor, este obsesie; altminteri, animism. Sentimentele, deși de rudenie poetică, nu rămîn decît motive; nefructificate, fiindcă nerepliate asupra lor înșile.

Dinamismul interior își găsește o epuizare deplină, cvasidirectă, dar nu o sublimare estetică.

Epoca, nr. 486, 13 sept. 1930, p. 1–2.

DESPRE DISCUŢIA OBIECTIVĂ
(Definiţii)

Ideile sunt motivările sentimentelor noastre.

J. Benda

Printre formulele de circulaţie cotidiană şi nemaicontrolate, este şi *discuţia obiectivă*, de origină socratică şi idealistă. Ea implică credinţa într-un adevăr exterior, absolut şi irevocabil raţional.

Dar a discuta înseamnă a milita. A fi avocat şi părtaş. Înseamnă a te limita şi a lupta condus. A apăra o idee, a ataca alta: bătălie în care dezinteresul este inoportun.

Ideea mea mă reprezintă pe mine: mă exprimă pe mine, determinată de mine. Este o forţă care tinde să subjuge; vrea să nu fie subjugată.

Cînd discut sunt interesat: reprezentantul opiniei contrare îmi este duşman, fiihdcă ideile nu sunt realităţi platoniciene, absolute, pure, intangibile, ci vii, ca sentimentele mele. Viaţa ideilor este o formă particulară a vieţii afective.

„Criticul literar pune întîi concluzia şi pe urmă porneşte la verificarea premiselor", crede o personalitate culturală a contemporaneităţii româneşti. Dar afirmaţia este valabilă pentru toate formele de activitate intelectuală.

Discuţia — ciocnirea de idei — o face posibilă subiectivitatea mea, forţă propulsivă a ideii. Dar nici nu se poate delimita precis frontiera dintre idee şi sentiment. Cristalul ideii, niciodată pur, este colorat de emoţie.

Discuţia, prin definiţie, este dinamică. Obiectivitatea — pasivă, statică.

Cînd discut, pornesc la triumful adevărului meu. Ideea îmi apare în conştiinţă independentă de orice motivare logică: motivaţia i-o caut în drum.

Există o eternă cursă de adevăruri temperamentale, către o culme de predominare; de aici şi cercul vicios al celor cîteva atitudini fundamentale ale spiritului uman, care, pe rînd, vin şi dispar de pe primul plan de predominare. Ideea, niciodată calculată, rece, se impune, triumfă, după cum este cerută de oportunitatea unor anumite circumstanţe sociale sau psihologice.

Aşa numai se lămureşte pe deplin minunata observaţie a lui France: „pentru nimic nu se ucid oamenii mai mult decît pentru ideile lor". Dar se poate exemplifica, istoric şi contemporan, strînsa coeziune dintre idee şi interes, dintre adevăr şi afect, sprijinirea unuia pe celălalt: acuplare.

*

Ideea, fiind determinată de tonalitatea mea afectivă, discuţia — piedoarie şi rechizitoriu — elimină, cu desăvîrşire, posibilitatea de obiectivitate.

A discuta înseamnă a fi subiectiv. A fi obiectiv înseamnă a nu discuta. Orice discuţie este angajată tendenţios — ideea nefiind punctul de sosire, dar cel de plecare.

A „discuta obiectiv" este o contradicţie în termeni. Obiectivă este atitudinea spectaculară, într-un fel cea estetică. Astfel că se poate spune, cel mult, „privesc obiectiv" (detaşare), în nici un caz „discut obiectiv" (participare).

A discuta nu înseamnă a cerceta, dar a nega sau afirma. A discuta înseamnă a te proiecta.

*

Obiectiv este — păstrînd sau reducînd termenul — acel care are naivitatea subiectivităţii sale. Obiectiv: cel căruia nu îi este conştientă parţialitatea, subiectivitatea.

Dacă subiectivitatea îi apare conştientă participantului, acestuia îi sunt posibile două soluţii: a ipocriziei, a neloialităţii, sau a retragerii, dacă are scrupulul obiectivităţii.

Contemplativul şi scepticul nu discută.

Viaţa literară, anul V, nr. 133, ian. 1931, p. 1.

BANALIZAREA POEZIEI

Poezia este ca o femeie: displace cînd te obişnuieşti cu ea. Îmbătrîneşte şi farmecul ei rămîne o amintire de necrezut.

Nu există poezie eternă: ideile, de pildă filosofice, pe care le cuprinde se devalorizează şi sunt întrecute (dar, prin definiţie, poezia nu are valoare prin ideologia incidental cuprinsă; ea poate, cel

mult, pierzîndu-şi propria ei esenţă, să vulgarizeze şi să micşoreze o teoremă filosofică, fiindcă o simplifică şi îi dă caracter subiectiv); imaginile devin bun comun şi, banalizate, sunt simple clişee fără valoarea şi prospeţimea necesară poeziei; iar micile procedee şi trucuri de tehnică, odinioară îndrăzneţe sau ingenioase, devin reţete academice, puerile, rudimentare, pentru noua şi veşnic mai bogata complexitate a poeziei, şi goale de orişice viaţă estetică.

Ne întristează — sentimental — faptul că Tudor Arghezi, unul din cei mai „surprinzători" poeţi la apariţie, este poate şi unul dintre cei mai efemeri. Suntem ispitiţi să credem într-un nou caz Minulescu şi să vedem în *Cuvinte potrivite* noi *Romanţe pentru mai tîrziu*. Este o impresie pe care, la o recentă lectură, am încercat-o.

Imaginile, dar şi formele sintactice, nu vi se par acum prea cunoscute ca să mai fie gustate cu bucurie? Şi nu vi se par cunoscute de mult şi, parcă, din altă parte decît din Arghezi?

Cred că numai contimporanii pot înţelege poezia. Poate că, după cum Minulescu nu mai face deliciile nici măcar ale adolescenţilor literari, Arghezi, cel din *Cuvinte potrivite*, nu va mai putea fi, în curînd, dat ca model ucenicilor poeţi.

Pentru că este, desigur, destinul oricărei poezii de a se difuza, într-un sens; de a deveni un simplu depozit, o grămadă nemaiorganizată, o totalitate de forme şi elemente nesudate, din care epigonii împrumută şi fură pînă la epuizare, împrăştiindu-le şi, graţie obişnuinţii, „împămîntenindu-le" în limba, în tradiţia respectivă.

*

Şi epigoni, Arghezi a avut mulţi şi repede. Discipolii consacrează, printr-un travaliu indirect, pe un poet. Dar un poet necontestat nu mai este nici actual, nici iubit, nici admirat: e un poet care nu ne mai vorbeşte; e un defunct. O imagine argheziană începe să nu ţi-l mai amintească pe Tudor Arghezi sau cutare poezie din Arghezi, dar este devenită caracteristică unei întregi limbi şi literaturi neoargheziene şi tinde să devină caracteristică pentru întreaga limbă literară românească.

*

Totalitatea truvaiurilor tehnice, de ritm, de vocabular, de imagini a poeziei lui Arghezi („potrivirile") începe să pătrundă într-un inconştient literar, în materialul de cuvinte şi imagini anonime şi

fără proprietar, la îndemîna tuturor scriitorilor şi vorbitorilor de limbă românească.

Epigonii nu sunt de condamnat întru totul. Ei sunt necesari; în orice caz, inevitabili. Dacă fac un rău serviciu individualităţilor poetice şi prospeţimii lor, ei sunt agenţii care fac posibilă penetraţia, dar şi perimarea inovaţiilor. Ei vulgarizează şi „storc" miezul poeziei argheziene pînă la sterilizare, dar lor li se datorează, tot atît cît poetului, îmbogăţirea limbii şi a vocabularului.

Astfel, un poet mare este, dintr-un punct de vedere, un înnoitor al mijloacelor tehnice: ritm, metrică, imagini, vocabular. El îmbogăţeşte, deci, utilajul tehnic.

De altfel, ce înseamnă imaginaţie poetică decît inventivitate şi noutate de expresie? Un poet este, prin necesitate, un om social şi un factor cultural. Şi mişcarea culturală artistică înseamnă: expresie perpetuu diferenţiată. Expresia simplă — reclamată contimporan de unele şcoli — este, şi ea, o expresie cu mijloace noi, cu mijloace în plus.

(Dar ce poate să intereseze estetic altceva decît aceasta? Tragismul meu interior? Dar el e identic cu tragismul poetului de acum o mie sau două de ani. Mă poate interesa numai expresia nouă a aceluiaşi tragism. Problema este, de altfel, abordată şi soluţionată de mulţi, în acest fel. Dar o revenire este întotdeauna, mai ales la noi, utilă.)

Curînd însă, reţetele tehnice şi mijloacele verbale nu mai aparţin poetului, ci, bun comun (tot astfel, invenţia nu mai aparţine inventatorului, ci publicului căruia, de altfel, îi este destinată), se difuzează, se pierd, se asimilează în limbă. Membrele organismului estetic iniţial, despărţindu-se, capătă o viaţă proprie, independentă.

Poezia este frumoasă, tainică. Dacă sugerează încă purităţi. A intra în conştiinţa publică înseamnă, în realitate, a păşi şi a se difuza în inconştientul public.

Că Arghezi s-a epuizat atît de repede (deci că este puţin complex) este o problemă delicată pe care, altă dată, ne propunem s-o dezbatem.

Una din cauzele generale — şi exterioare — este, desigur, şi sărăcia literaturii noastre. Doi poeţi o alimentează toată. O întreagă posteritate puizează din ea şi îi epuizează.

În ţările literare din Occident, sarcina de a alimenta generaţiile poetice o suportă nu doi, ci douăzeci de poeţi. Aceştia au tot timpul să fie luaţi, uitaţi, reluaţi. O poezie care, din diferite circumstanţe,

nu poate să fie uitată este anostă. Din pricina sărăciei, noi secăm imediat propriile noastre fîntîni de poezie.

Facla, anul X, nr. 422, 7 sept. 1931, p. 3.

CONTRA LITERATURII

În marile evenimente ale vieţii — marile catastrofe şi marile bucurii — oamenii au aceleaşi sentimente, aceleaşi ţipete, aceleaşi atitudini.

Fiorul meu în faţa morţii este identic cu al oricărui om din timp; ura mea are dinţii străbunului meu; gelozia mea cunoaşte aceleaşi cuţite ca gelozia ta.

Iar expresia autentică, spontană a durerii mele constă toată într-un simplu scrîşnet, o lacrimă sau o îngenunchere.

Înfrînţi sau extatici, nu cunosc oamenilor decît o identică atitudine de îngenunchere; iar holbarea ochilor, o mirare sau o groază, se face într-un singur fel.

Dacă „poezia este orice scriere care nu poate fi rezumată prin altă scriere, prin proză", viaţa este tot ce nu poate fi cuprins şi exprimat în cultură, în tehnică, în poezie. Ar fi locul să vorbim de un inefabil al vieţii, al gestului sau al realităţii mele interioare.

Ieri, nestăpînitul meu chiot de bucurie, prietenule, şi, astăzi, umerii tăi zguduiţi nebuneşte de plîns mă înfrăţesc cu tine cum nu m-a înfrăţit nici un discurs, nici o deliberare şi nici o logică.

În momentele acestea, suntem eterni şi autentici. În momentele „inexprimabile" ale vieţii. Dar sugerate prin gest şi închipuite, intuite prin simpatie. Şi unicele momente cînd putem comunia, din dragoste.

Gesturile acestea sparg orice tipare şi orice ziduri sufleteşti. Fiindcă viaţa este singura nepreţuită şi adevărată. Ea — unicul absolut — stă în afară şi deasupra oricărei culturi şi a oricărei tehnici.

Iubesc numai cuvintele adevărate, izbucniri ale turburării interioare — cuvintele simple şi nude: „Mi-e frică", „Ador", „Mă doare", mîngîierile şi interjecţiile, cărora noi (din ce perversiune?) ne-am dezobişnuit să le acordăm sens şi adevăr.

Aceasta fiindcă se confundă banalul, noţiune pur profesională care înseamnă tehnică utilizată, elementară şi depăşită (expresia

nu are nici un echivalent în viaţă, pentru că viaţa este unică şi eternă), cu realul pe care nu îl acopere tradiţia nici unei discipline a culturii, a artei, a filosofiei.

Viaţa — libertate — se opune, prin esenţă, oricărei tradiţii şi oricărei tehnice — constringere.

Cultura — moarte — se opune vieţii, iar poezia, concepută cu o tehnică şi cu o tradiţie, se integrează nu vieţii, ci culturii.

*

Concep literatura ca pe o simplă ocupaţie socială şi pe literatori ca o simplă breaslă, cum sunt: cizmăria, legătoria de cărţi, avocatura, politica, tîmplăria etc., etc.

Nici o altă breaslă nu este fudulă ca breasla poeţilor — şi prezumţioasă. Cizmarul nu pretinde că face act metafizic, cîrpind un papuc. Dar literatorul, cîrpind rima, a pretins-o totdeauna.

Într-adevăr, literatorul are unele aparente superiorităţi faţă de cizmar, avocat, bancher sau tîmplar. El utilizează un anumit material verbal, de oarecare sugestivitate (viaţă, moarte, suferinţă, dragoste ş.a.), care, predispunînd la confuzie, îi împrumută oarecare onorabilitate şi signifianţă. De fapt, noţiunile acestea sunt numai omonimele noţiunilor viaţă, moarte, suferinţă, dragoste din realitate. Pentru că, să fim înţeleşi, suferinţa este, în literatură, o simplă temă profesională, joc.

Poezia este cultură. Ea nu este înţeleasă — şi nu îşi are rostul — decît în mersul şi în ritmul unei tradiţii şi al unei tehnice. Poetul nu învaţă de la viaţă, dar de la maeştri, de la literatură. El nu scrie ca să exprime realitatea, dar o simplă realitate convenţională, profesională: realitatea literară. El scrie fiindcă au scris înaintaşii.

Poezia (propriu-zis: literatura) nu poate fi pusă în faţa vieţii şi judecată prin ea; poezia trebuie pusă în faţa culturii, în faţa tehnicei literare şi în raport cu tehnica literară judecată.

Poetul nu spune adevărat (în sensul unei autentice intuiri a realităţii), dar nici frumos (în sensul unei idealizări sau interpretări), ci ingenios, altfel — exterior, tehnic altfel — decît poetul de-acum cincizeci de ani.

Din momentul cînd subtilizează sau speculează interjecţia şi ţipătul pur (o integrare în Cultură, în Tehnică era de neîmpiedicat), poezia a devenit — divertisment — o simplă ocupaţie socială. Nu acordăm, hotărît, o însemnătate metafizică sau transcendentală li-

teraturii. A nuanţa interjecţia, ţipătul, significă o non-autenticitate, o înlăturare a emoţiei. Un joc futil al spiritului pe temele grave.

Ea a trădat realitatea. Mai mult: poate fi acuzată de pervertirea realităţii (nu prin sublimare sau depăşire, ci prin vulgarizare şi futilizare) văzută prin această optică mecanică, literară. Optica literară, printr-o astfel de futilizare a Realului, a creat viziunea banalului.

Banal este sensul diminuat şi superficial (exterior) al eternului, al vieţii.

*

Aşadar, literatura nu conţine viaţa. Nici nu este vis al vieţii. Ci pură tehnică, mecanică, exterioară. Inteligibilă numai în înlănţuirea unei tradiţii.

Să nu dăm poeziei scrise, poeziei tehnice, altă signifianţă decît aceea de dexteritate pură. Ea nu este viaţă, ci paralela vieţii. Nu o întîlneşte.

*

Cei care nu pot să cunoască sau să trăiască decît falsa realitate a cărţilor sunt trişti, săraci, sterili. Neîmpliniţi.

Ca pe o minge sunt azvîrliţi de literatură la viaţa pe care nu o recunosc — şi de viaţă, îndărăt, la sterilitate livrească.

Facla, anul X, nr. 426, 12 oct. 1931, p. 3.

BANALITATEA ARTISTICĂ

Emoţiile mari — eterne — se repetă, în indivizi, cu o perfectă identitate, de multe mii de ani încoace. Mă tem de moarte ca italianul Renaşterii; iubesc viaţa ca Horaţiu; sufăr de vanitate nesatisfăcută ca Alcibiade. Ceea ce nu mă împiedică să trăiesc aceste emoţii unic şi autentic, ca şi cum le-aş fi trăit eu singur în univers. Le trăiesc fără nici un ecou din cultură.

Banalitatea nu este, în adevăr, decît o pură noţiune profesională. Este banal, în literatură, ceea ce este exprimat fără noi mijloace de expresie: cu metode tehnice utilizate de înaintaşii mei literari. Dacă spun că sunt „melancolic", oamenii culţi vor strîmba din nas, ca şi cum nu aş fi „melancolic" într-adevăr şi ca şi cum noţiunea nu ar avea un conţinut sufletesc real.

Eu aş denumi strîmbătura omului de bun gust: o pervertire de optică literară.

Literatura nu subliniază, nici nu adînceşte, nici nu intensifică viaţa; o anulează. Nu mai pot trăi anumite stări sufleteşti compromise de literatori, din pudoare; dar o strictă pudoare literară, profesională.

Pentru că viaţa e compromisă de literatură; şi e confundată cu expresia ei estetică. Dar orişice expresie estetică nu are decît o pură dependenţă tehnică: tradiţia şi istoria artei; un literator nu le poate ignora, după cum un cizmar nu poate ignora tehnica cizmăriei, după cum un avocat trebuie să fi făcut studii juridice ş.a.

Cizmăria se învaţă cu un maestru. La fel literatura. Nu de la viaţă învaţă artistul, dar de la tehnica artei. Viaţa nu îi este decît un pretext.

Dar o anumită şi deformată viaţă, hotărît lipsită de autenticitate: este cunoscut principiul că un artist nu poate trăi deplin momentele interioare. El le trăieşte *interesat* şi *critic*: acest moment nu poate fi speculat în artă.

Trăieşte viaţa omul care nu cunoaşte literatura. Acesta este, probabil, sensul îndemnului lui André Gide: „Ardeţi cărţile". Adică: „Trăiţi cu autenticitate viaţa".

Gestul nu este facil. Omul cult nu poate *uita* cărţile. I s-au infiltrat, organic, în mentalitate. Fac parte din unitatea lui spirituală.

El este condamnat să nu vadă viaţa decît prin ochelarii literaturii: ştearsă, cu detalii false, fadă.

El are sentimentul banalului. Adică: o judecată literară aplicată, prin pervertire, vieţii. Viaţa nu este banală. Nici originală. Acestea sunt noţiuni strict profesionale, care îşi refuză un conţinut de viaţă.

Omul care *trăieşte* ignorează aceste goale şi artificiale noţiuni. El trăieşte fără prejudecăţi; fără ruşini sau pudori literare; autentic şi plin.

Clopotul, anul II, nr. 4, 17 ian. 1932, p. 15.

JURNALUL POEZIILOR

Expresia nu epuizează conţinutul. O identică expresie este valabilă mai multor grade de acuitate emoţională. Astfel: „mă doare",

care, de la o durere fizică sau morală, poate urca scara multelor trepte graduale.

Orice cuvînt generalizează şi abstractizează un complex particular. Ce este inexprimat există, desigur, deşi nu există social, nu există în cultură. Orişice tehnică, de altfel, tinde să integreze, diminuîndu-l, individul în cultură.

Îmi pare că scopul artei, şi al poeziei în speţă, este această înfăţişare a particularului, a ta, în tehnicele generale şi uniforme. Poezia lirică, perfect act narcisic, caută, prin expresie, o eliberare şi o configurare a mea.

Dacă impersonalitatea tehnicei clasicilor şi dacă reţetele şi clişeele de limbă făceau imposibilă o promovare a individului, a particularului, romantismul nu a semnificat, la rîndu-i, decît o descoperire falsă, sau, în cazul bun, parţială şi temporară, a individului şi a expresiei lui. Şi André Gide a remarcat cum orice retorică, orice artificialitate, orice stridenţă, orice culoare se diluează, îşi vădeşte mecanica înşurubare, se acoperă, se şterge. Nimic nu se banalizează şi nu se uniformizează cu mai multă rapiditate decît originalul tehnic, decît excentricul.

Dificultatea poetului a fost mereu aceasta: să caute o proprietate de expresie. Şi iată un foarte banal şi axiomatic adevăr.

Dar, de la romantici, drumul este greşit şi exterior căutat. Dacă există bune excepţii în literaturile occidentale, nu cred să existe la noi.

Cred că, dacă se demodează orice expresie fastidioasă şi, aş zice, luxoasă, primejdia trebuie evitată prin rămînerea, din început, la expresia nudă, banală, elementară. O parte a poeziei străine, revenită de la eflorescenţa imaginilor sau de la hermetismul tehnic, care înseamnă multiplicarea cheilor, încearcă, de altminteri, această soluţie. Marele principiu al lui Gide: nimic nu este mai lesne de depăşit şi nimic nu se învecheşte mai repede decît ceea ce apare mai nou la apariţie, ne este un permanent îndreptar.

Ca să fac un paradox, aş putea scrie că nimic nu este mai facil decît dificilul: cu o cheie poţi descuia uşile toate şi cu o identică broască, a poeziei hermetice. Odăile nu sînt — le vezi! — mai bine mobilate: uneori mai prost. Pot să dau exemple.

Iar pentru ca sensul emoţional al poeziei să se păstreze proaspăt, nu trebuie acoperit de multe şi multicolore văluri, din frică să nu se vadă. Ci reţinut şi frînat în cuvîntul banal, onestă haină şi rea conducătoare a vreunui curent de veştejire.

(Ca în simplele case albe arabe, cu miraculoasă şi policromă arhitectură interioară.)

Dar poezia română este sau retorică (T. Arghezi), sau se îneacă în fluxul inutil poeziei al metaforelor (Ilarie Voronca), sau, neînţelegînd adevărata semnificaţie a dificilului, este mecanică, ridiculă, fals interiorizată, utilizînd, cu burlescă maiestate, o hermetică neadevărată, a cărei rapidă banalizare începe să se adeverească: iată cît de facilă le fu, atîtor imitatori, iniţierea în tainele digitale ale amuzantelor jonglerii!

Adevăratul sens al dificilului îmi pare a fi disciplina integrării momentului meu particular sufletesc în cuvîntul simplu ca atîtea altele. Autenticitatea emoţiei sau elevaţia spirituală se revelează, dindărătul sau deasupra cuvîntului, care nu epuizează nimic, dar care sugerează şi care este depăşit de sensul interior.

Şi, iarăşi, celor ce cred în facilitatea emoţiei, le pot denumi facilitatea ideii. Nu este un paradox, iată de ce: planul logic constituie o nefericită imixtiune pe planul estetic. Ideea, raportată poeziei, este neapărat simplificată, redusă, devenită rudimentară. Ideea nu poate fi valorificată decît pe purul ei plan dialectic. Urăsc diletantismul. Urăsc şi diletantismul acesta al poetului prost filosof, şi al filosofului prost poet, prin esenţă.

Nu exclud marile sensuri şi marile corespondenţe, după cum nici valorile spirituale. Dar tema filosofică nu îşi poate căpăta o justificare lirică decît dacă poate fi cuprinsă de momentul particular al unui dramatism sufletesc.

Iar emoţia nu este facilă, nici dificilă. *Este* pur şi simplu. Este facilă speculaţia ei retorică. Este dificilă cunoaşterea ei şi conţinerea ei.

Dar emoţia nu trebuie speculată: ci exprimată.

*

Este adevărat însă — s-o recunosc! — că nu va izbuti sensul meu individual să se menţină intact şi tuturor acelaşi. Integrarea în tehnică, în disciplină, în cultură mă uniformizează.

De aceea, există două planuri paralele de valori, poeziilor mele. Nici un cataclism al logicei şi al raţiunei nu le va face să se atingă vreodată. Poeziilor mele le acord, mai ales, o valoare intimă. D-voastră le acordaţi, indiferent pe ce treaptă ierarhică, o valoare publică.

Dacă ar fi dat ca fiecare să-şi creeze cuvintele, şi nu să moştenească aceste fade convenţii, o ierarhie „publică" a operelor de artă

nu ar fi posibilă: toate poeziile, expresii ale unor diferite și evidente individualități, ar avea o egală valoare estetică. Dar, întrucît valorificarea estetică o măsoară expresia și mijloacele tehnice (o renovare tehnică se poate efectua și prin altceva decît multiplicarea, de pildă, a vocabularului; dar și — și aceasta este necesară — prin noua înstrunare armonică a uzatelor cuvinte), o ierarhie și o judecată estetică nici nu ar mai fi posibile. Ci una etică sau spirituală.

Valoarea intimă a poeziilor mele — semne ale vieții mele interioare, amintiri necesare despre mine — o cunosc eu numai. Valoarea publică este accidentală și exterioară: accidentul tehnicei.

România literară, anul I, nr. 10, 23 apr. 1932, p. 1–2.

MISIUNEA CRITICILOR TINERI
(Răspuns d-lui Cicerone Theodorescu)

Cerînd ~~ti~~nerilor critici să anticipeze realizările tinerilor poeți, d. Cicerone Theodorescu a pus o problemă delicată a cărei soluție nu ne pare a fi tocmai ușoară.

Tinerii critici sunt lipsiți de „generozitate"? Nu știu ce sens acordă d. Cicerone Theodorescu termenului „generozitate".

Dacă generozitate înseamnează o comunitate de interese de lansare, dacă se cere să te aservești principiului „unde-s doi, puterea crește", prefer, într-adevăr, ca tînărul critic să fie lipsit de generozitate.

S-au făcut destule gafe în critica românească. E înțelept să nu mai descoperi, astăzi, Ienăchiță Văcărești pe care să-i decretezi egali unor Goethe; este prudent să beneficiezi de experiență — fiindcă d. Cicerone Theodorescu vorbește de experiență — a generației imediat anterioare nouă, care îl făcea pe Arghezi egalul lui Eminescu și pe Ion Barbu egalul lui Valéry.

Acuitatea critică nu a caracterizat esențial cultura românească. Acel „scrieți, băieți" al lui I. Heliade Rădulescu s-a repetat pînă în ziua de astăzi, în variante diferite: „fiți sămănătoriști — sunteți geniali"; „fiți simboliști — sunteți geniali"; „fiți expresioniști — o! cum puteți fi expresioniști și cum puteți, cum putem fi geniali!"

Un cap perspicace și onest are însă dreptul să deplîngă evidența mediocrității literaturii noastre.

Dacă o generație nouă se ivește — „diferențiată" — speranța noastră este că o va specifica o necesară luciditate critică. Tinerii critici, observă d. Cicerone Theodorescu, revizuiesc (și bine fac!) valorile consacrate. Nu ar fi ridicul și necorect ca severității lor pentru idolii maturi să se substituie o indulgență maximă față de camarazii lor de generație?

Noi cerem tinerilor critici să nu ignoreze — ci dimpotrivă — poezia tînără. Dar le cerem și o timiditate învățată la priveliștea degringolării valorilor de carton!

Și apoi este imposibil aproape să prezici Stelele mari ale constelației lirice: pentru că de „preziceri" e vorba, nu de „constatare". Tinerii poeți de sub douăzeci și cinci de ani nu sunt, prin firea lucrurilor, conturați, realizați. Sunt promisiuni care pot înflori, promisiuni care se pot dezice. Cîte „genii adolescente" despre care atît s-a sperat nu există astăzi?

Înțeleg însă că d. Cicerone Theodorescu cere criticului tînăr altceva. Îi cere, desigur, să descifreze configurația nouă; sensibilitatea nouă și specifică, substanță care, dacă nu s-a realizat încă, trăiește astăzi, înainte de realizarea care nu întîrziază.

Acesta este iarăși un lucru dificil. Dificil pentru că — să fim onești — o notă (care să mijească măcar) originală nu o constatăm generației tinere de lirici.

Indicăm precursorii: T. Arghezi, Ilarie Voronca, Ion Barbu, Camil Baltazar, Ion Vinea etc. — care retrăiesc sub diferite forme în poeții tineri. Numește, d-le Cicerone Theodorescu, un nume de poet tînăr, oricare, sau aproape oricare: îți indic poetul din care descinde formula lirică pe care o repetă, pe care o reproduce.

Poeții tineri sunt aserviți vechilor modele.

Credem, fără îndoială, și în autenticitatea, ca să zicem așa, „virtuală" a tinerilor noștri camarazi, dar așteptăm pîrguirea (o bănuiesc, pentru cei de douăzeci și cinci de ani, peste cinci ani), descoperirea propriei esențe lirice care să depășească, crescută dintr-însa, vechea formulă.

Așteptarea noastră frînează entuziasmul; încrederea noastră își adaugă o luciditate critică pentru ca bucuria desăvîrșirii să fie mai deplină, mai neașteptată.

Criticul, desigur, e un ins care trebuie să presimtă — sau, mai exact, să vadă (pentru că în realizarea pe gustul public intră o mare doză de hazard) — dar nu trebuie, în nici un caz, să fie un profet interesat sau mincinos.

Regii tăiau capul astrologilor ignoranţi sau înşelători. Cultura înmormîntează pe criticii pripiţi.

România literară, anul I, nr. 23, 23 iul. 1932, p. 1; 4.

CONTRAPUNCT
(Generalizări)

Destinul cărţii lui Huxley (*Contrapunct*) e regizat de legile medii ale succesului social.

Cred, anume, că o operă singulară — care depăşeşte sau se izolează de comunul social, care indică o mentalitate diferenţiată de grup — este sortită morţii inevitabile. Nu au şanse de nemurire decît operile medii: cele care reprezintă media unei mentalităţi de epocă, de clasă.

Orişice tentativă de evadare din anotimp este o certă acceptare a efemerităţii. Singuratec, omul e sortit să nu intereseze ca atare: cel ce nu se reprezintă decît pe el (diferenţa specifică) nu reprezintă nimic pentru posteritate.

În adevăr, posteritatea nu are priză asupra operelor unor singurateci care au încercat o unică suire spirituală. Dimpotrivă, îi pedepseşte, îi condamnă, îi uită sau îi ridiculizează. Rîsul gros al lui Molière şi al întregei sale bande nu mă va convinge să nu-i prefer preţioşii, pe care îi văd tragici eroi ai tentativei intronării unor artificii. Bunul-simţ e biologic. Artificialitatea e o experienţă amară, efemeră, superioară.

Din aceste motive, sunt incitat să cred în posibilitatea imortalităţii romanului lui Huxley: e o carte medie.

Material mult, neadîncit, care circulă, de o jumătate de veac, prin contemporaneitate; idei sociale, politice, literare, artistice, metafizice, ştiinţifice; tipurile *toate* moderne; toate problematicele efleurate, fie individuale, fie sociale: religia, amorul, gelozia, comunismul şi luptele de clasă, bogăţia, sărăcia, lumea mondenă, lumea literaţilor şi a artiştilor etc... totul defilează în două volume, efleurat, rapid, fără nici o soluţionare, desigur — intenţia autorului fiind numai de a prezenta, ca pe un ecran, jurnalul în imagini (dar şi în dialoguri!) al vieţii şi al problematicei moderne.

O operă de artă, şi în special o operă literară, are acest trist destin de a-şi altera, într-un fel, natura şi de a se permanentiza prin calităţile care, principial, îi sunt secundare şi facultative. Vreau să spun că interesul ei estetic se volatilizează substituindu-i-se un interes psihologic. Opera literară cu şanse de viaţă în posteritate este aceea care prezintă un caracter documentar. Romanul lui Huxley e documentar. Intenţia isteaţă a autorului — mărturisită, îmi pare — a fost chiar aceasta: să filmeze societatea engleză actuală şi, sonor, să reproducă dialogurile semnificative pentru marile întrebări ale timpului. Huxley a intuit perfect că ce este frumos e efemer; că e viabil ce este interesant (documentar).

Supusă exigenţelor criticei moderne, cartea lui Huxley este, ca tehnică literară, ca experienţă spirituală, ca valoare estetică, cu totul mediocră.

Nici introspecţie proustiană: stările sufleteşti sunt sau numai enunţate sau dialogate; sau comune fără justificarea unei noi viziuni sau aprofundări, dar susţinute numai de un dramatism, de oarecare dinamică poate, dar nediferenţiat; tehnica e balzaciană; d.p. personagiul intră în salon şi acţiunea e lăsată în pană şi reluată abia după ce, în o sută de pagini, s-a efectuat biografia personagiului. Tipurile — sociale — ne sunt înfăţişate după vechea metodă balzaciană (de la exterior la interior); conflictele lor psihologice sunt exteriorizate prin monologuri discursive, neglijente şi suficiente.

Tehnica nu are nou decît (în afară de curagiul de a relua o formulă tehnică depăşită) un simultaneism cinematografic: cîţiva oameni vorbesc într-un salon, dar scena se schimbă brusc şi iată-ne într-o cameră unde se dispută doi indivizi geloşi, apoi, iar, brusc, salonul unde conversaţia urmează *neîntreruptă*.

Deşi utilizată, oarecum, şi pînă astăzi, utilizarea poate abuzivă de-aici vădeşte o influenţă clară a tehnicei cinematografice: interesantă cînd schimbările de scenă se urmează cu rapiditate; greoaie cînd schimbările au loc la un număr mai mare de pagini.

E drept că unele deficienţe („tehnica cinematografică" stîngaci utilizată sau incursiunile în istoria indivizilor, în timp ce prezentul este suspendat), precum şi bogăţia de planuri (plan individual, plan plural) se cufundă în totalitatea amplă a romanului şi realizează, poate, ceea ce au numit unii orchestraţia simfonică a romanului.

Succesul acestui mediocru roman este datorit, desigur, bogăţiei de material: material nefuzionat şi divers, dar şi heterogen, şi tocmai tehnicei exterioare şi insuficientă de jurnal cinematografic.

Fiindcă figurile interioare nu sunt vizibile pentru lumea socială, prezentarea exterioară şi kinestetică este o isteţie necesară cui preferă, suişului pe aridele şi neumblatele culmi spirituale, dizolvarea spiritului în social şi succesul promiscuu şi fals.

Gloria nu e un omagiu diferenţei tale specifice; e un omagiu al societăţii către sine însăşi cînd, anulîndu-se pe sine, sacrificîndu-se, omul de geniu e o simplă oglindă sau un ecran al socialului.

Gloria e îndreptată nu asupra valoarei individuale, ci asupra imaginii din oglindă: este un act narcisic al publicului.

România literară, anul I, nr. 25, 6 aug. 1932, p. 1.

DESPRE CRITICĂ ŞI ISTORIE LITERARĂ

I

Se face curent o foarte gravă confuzie între istorie şi critică literară.

Istoria literară justifică circumstanţial sau numai constată existenţa operelor literare, dar nu pune problemele de valoare. Ea poate fi, deci, o condiţie a criticei, dar, desigur, nu critica însăşi. Planurile istoriei şi criticei, care se întretaie undeva, sfîrşesc prin a se diferenţia net, clar.

Istoria literară care, prin definiţie, înregistrează (şi este datoare să înregistreze, nu să selecteze) nu îmi indică nici un criteriu ierarhic. Ea prezintă criticei materialul care va fi supus unui examen şi unui travaliu de selectare. Istoria literară nu are criterii de valorificare: este drept că ea ştie *ce nu este literatură*. Dar atît.

E neapărat necesar, prin urmare, ca, după ce l-ai cuprins, să te eliberezi de fluxul istoric şi să priveşti de la un punct, de la o altitudine imobilă. Istoria literară înregistrează, critica discerne, selectează.

Într-un articol, publicat în numărul trecut al *României literare*, se discuta această problemă. Generaţia tînără era tare hulită de faptul că nu are un spirit istoric. Eu aş aduce, tuturora, bătrîni şi tineri, o acuzaţie contrarie: românii nu au nici un fel de spirit critic (Maiorescu, occidental mijlociu, este însă, la noi, un miracol), ci au numai, aşa cum e, spirit istoric; sau, mai degrabă — e adevărat — cronicăresc. Dar a fi cronicar nu înseamnă, după cum e logic, a nu avea

spirit istoric, ci a nu avea spirit critic, adică a constata existenţa, nu a pune problema de valoare.

Am crezut întotdeauna că criticii noştri sunt, de fapt, simpli cronicari. Dar vina nu este atît a unei lipse de cuprinderi istorice, cît a unei lipse de simţ critic şi de criterii estetice şi critice.

Într-adevăr, dacă, de pildă, cel care semnează rîndurile de faţă l-ar revizui pe Odobescu sau Coşbuc, ce pseudo-criteriu istoric ar putea fi utilizat pentru o „revizuire", pentru un examen, pentru o selectare?

Dacă cel care semnează rîndurile de faţă ar confunda istoria literară, ar putea, cel mult, să facă cu critica biografia acestor scriitori, să-i situeze în timp, să-i explice şi să-i integreze într-o suită, într-o tradiţie; dar aceasta nu înseamnă a face critică, adică nu înseamnă a selecta şi a ierarhiza. I-am integrat, de pildă, într-o tradiţie. Ei şi? Din punct de vedere critic, nu mă interesează tradiţia şi integrarea în tradiţie, cît valoarea operelor şi calitatea întregii tradiţii.

Iată o gravă ineficienţă a istoriei literare. Dacă a integrat opera literară în tradiţie şi dacă a constatat tradiţia, istoricul literar nu mai are nimic de făcut. De ce nu îl lasă, atunci, pe critic să facă... critică — întemeiată pe materialul furnizat de istoria literară, dar depăşind evident, cert, planul istoric.

În definitiv, dacă lipsa de perspectivă istorică mă îndeamnă să nu gust ceea ce este mediocru, dar perfect integrat într-o tradiţie istorică, sunt încîntat să nu am perspectivă istorică. „Perspectiva istorică" mi-ar crea un ciudat sentimentalism şi patriotism literar.

Întîmplător însă, scriitorul acestor rînduri este nevoit să aibă o „perspectivă istorică". El este doctorand în istoria literară şi studiază o problemă care încearcă tocmai să cuprindă totalitatea istorică a literaturii româneşti. Dar speră că nu toate perspectivele istorice sunt sentimentale.

II

Cred — ca să situez problema pe un alt plan — că proasta calitate a literaturii româneşti este vinovată şi de lipsa de tradiţie a noastră şi a literaturii actuale. Am mai scris cîndva, îmi pare tot aici, despre faptul că o tradiţie nu se cere, nu se fabrică, nu se improvizează; lipsa ei este, sigur, deplorabilă, dar nimeni nu poate fi condamnat. Lipsa de tradiţie sau existenţa tradiţiei nu este o problemă de bună sau de rea-credinţă.

Îmi pare comic să se ceară „raportarea la spiritul integral al tradiţiei româneşti", cînd eu caut acest spirit, acest stil şi nu îl aflu. Nu am la ce să raportez fenomenul literar actual.

Sunt convins că nimeni nu este mulţumit să fie atîrnat în aer. Sunt convins că oricine are nevoie să fie înconjurat şi, măcar pe plan literar, susţinut. Cînd d. G. Călinescu — pentru că de articolul d-sale este vorba — vrea, cu tot dinadinsul, ca, precum Taine scria despre Saint-Simon; criticii români să scrie despre Alecsandri sau Depărăţeanu, îmi vine să rîd. Există la noi un poet mare şi cu oarecare actualitate: Eminescu. Despre el se scriu, fără spirit critic, o sumedenie de volume, volumaşe şi broşuri. Ceea ce ar dovedi că românii au şi „bunăvoinţă", cînd îşi găsesc cîte un rar străbun spiritual. Dar despre Alecsandri, scrii trei pagini şi s-a soluţionat problema. Sau nu scrii deloc şi lipsa lui de autenticitate reiese, prin refuz, şi mai clară.

Este adevărat, d-le Călinescu, că „fenomenul de discontinuitate între generaţii dovedeşte forma înapoiată a culturii noastre". (Dovedeşte, mai precis, inexistenţa culturii noastre.) Dar lucrul acesta se poate deplînge, nu se poate soluţiona. Şi înseamnă a confunda cauza cu efectul, dacă se aruncă vina asupra generaţiei prezente care nu poate să-şi recunoască, *aici*, predecesorii. Spuneam adineauri că ne căutăm „tradiţii": şi o căutăm, invariabil, aiurea, peste graniţele spirituale ale României. Aceasta, pentru că nu s-a stabilit nimic aici. Pentru că tot ce este aici este inautentic; pentru că toată literatura noastră — de ce trebuie să se repete atît de des această clară axiomă? — este constituită de un grup heterogen de sucursale, care nu au izbutit să fuzioneze într-o reală unitate.

Că ne refuzăm predecesorii nu înseamnă atît că toţi avem un „teribil" spirit critic. Dar că valorile trecutului sunt definitiv moarte; că, inautentice, nu au putut nicidecum să rodească spiritualiceşte; că ne simţim streini de ele; şi că, în sfîrşit, cultura românească nu a izbutit pînă acum să exprime realităţile spirituale autohtone, cărora le rămîne exterioară.

Şi iată de ce criticul cu spirit istoric nu poate fi, la noi, decît cronicar; el nu poate nici măcar să integreze fenomenul literar actual într-o tradiţie... care nu există.

România literară, anul I, nr. 38, 5 nov. 1932, p. 1-2.

PROUST ÎNCORPORAT

Prin 1924, sau mai înainte, Benjamin Crémieux anunţa o îndepărtată glorie proustiană. Credea în repetarea cazului Stendhal, care a fost înţeles după o jumătate de secol. Recunoştea totuşi, în notă, că Proust avea, de pe atunci, cîţiva discipoli: cita, printre alţii cinci sau şase, pe André Maurois, Drieu La Rochelle etc.

Lucrurile nu s-au întîmplat tocmai cum credea Crémieux. În zece ani, s-a scris despre Proust o întreagă literatură; i s-au consacrat volume omagiale şi a intrat, complet, în spiritul public. S-a difuzat perfect şi integral în cultură şi atît de mult, încît este evident că mare parte din tînăra generaţie literară, din Europa, trăieşte sub steaua lui Proust.

Am recitit, întîmplător, de curînd, primul volum din *Á la recherche du temps perdu*.

Tot ceea ce, la prima lectură, îmi păruse dificil, straniu, preţios sau chiar snob şi neverosimil sau hazardat, se clarificase ca prin miracol. Totul îmi părea banal, cîştigat, normal. Ceea ce păruse monstruos în opera proustiană se integrează acum, uşor şi total, în tradiţia analiştilor şi a moraliştilor francezi: deci în cea mai autentică tradiţie franceză.

Amorul, gelozia, mondenitatea, viaţa socială sunt teme clasice — grupate aici în jurul unor noduri centrale şi aproape constituind opere independente — scrise, cu unele mijloace noi, în spiritul, în tradiţia d-nei de la Fayette, a lui Benjamin Constant, a lui Stendhal, a lui Amiel. Un critic francez îndepărta mai mult tradiţia de la care participă Proust şi îi găsea legături de rudenie cu Saint-Simon, dar chiar cu Montaigne (în ce priveşte sintaxa).

La apariţia volumelor *Á la recherche du temps perdu*, admiratorii lui Proust căutau, cu orice preţ, să-l integreze într-o tradiţie (este ştiut că francezii sunt foarte habotnici). Astăzi, această integrare se face aproape de la sine, fără nici o dificultate.

Dar ce ne facem cu fraza lui Proust? Recitiţi-l. Veţi vedea că e mai puţin lungă şi că are paranteze mai puţine. Nu este numai o glumă: ce era turbure, opac s-a aşezat la fund, se pare, şi arhitectura frazei proustiene îşi vădeşte o mecanică, în definitiv, destul de simplă. Nu este locul acum să arătăm chiar că fraza lui Proust este specific franceză: afirmaţie care, acum cîţiva ani, ar fi fost luată încă drept o enormitate.

Lucrurile acestea nu sunt însă prea importante. Dar am fost uimit de faptul că Proust, psihologia lui, morala lui, estetica şi spiritualitatea lui sunt „ale mele". Subtilităţile lui şi sensibilitatea lui îmi aparţine, ne aparţine, este curentă, este a tuturora. Aceasta, pentru că este sigur că nici Proust nu îşi aparţine. Proust aparţine, rezumă, reprezintă spiritualitatea unei clase şi a unei culturi în epoca ei de decadenţă. El se integrează astfel nu numai în tradiţia literară, dar în întreaga tradiţie istorică, culturală franceză.

În realitate, el nu este atît de nou. El este mai degrabă vechi. Proust, după aventura simbolistă şi naturalistă, a refăcut legătura cu analiştii francezi, tradiţie care a mers paralelă şi cu romantismul, şi cu simbolismul, ştearsă, e drept, de strălucirea lor accidentală, dar care le-a supravieţuit, şi acum, prin Proust, e fruntaşă şi dominantă, învederîndu-se ca adevărată tradiţie franceză, clasică. Rebarbativă la Proust era, cum am spus, numai fraza: dar a devenit clară.

Prin Proust, scriitorii din tînăra generaţie, cei francezi, au redescoperit vechea tradiţie analistă şi moralistă. Iar cei din Europa au făcut cunoştinţă, poate pentru prima dată, cu acest mod literar.

Difuzat acum în cultură, Proust, o repet, pare banal. Ne e greu să amintim, aci, cîte opere, cîţi scriitori trăiesc o viaţă spirituală proustiană. Iar în ce constă spiritualitatea proustiană nu este tema noastră şi este chiar inutil să o spunem cînd sunt atîtea cărţi despre el, lămuritoare.

Proust este acum o sinteză, dacă vreţi, a spiritualităţii moderne sau — prefer această expresie — o sumă de materialuri din care se puizează (se epuizează!) şi chiar se distilează. (Opera proustiană, după ce a fost o filtrare, selectare şi o sinteză a unor materiale brute, diverse, devine la rîndu-i material brut, material prim de organizat şi de filtrat.)

Rămîne totuşi încă ceva particular lui Proust, inefabil aş zice, dacă termenul nu ar fi compromis, intraductibil şi ireproductibil: *lirismul* şi *atitudinea ironică*. Poate că mai sunt şi altele.

Acestea însă, după ce, de pildă, popularizarea şi exemplificarea la filosofia bergsoniană vor deveni cu totul desuete, şi alte cîteva vor menţine coagularea operei proustiene şi-i vor constitui caracterul particular fără de care o operă nici nu poate exista.

România literară, anul I, nr. 41, 26 nov. 1932, p. 1.

INTEGRAREA LUI PROUST ÎN TRADIŢIA FRANCEZĂ

Dacă aş avea îndoieli asupra destinului operei lui Proust, ele ar privi, desigur, falsa dificultate, falsa ariditate a *Timpului pierdut*, difuzat atît de rapid, de uşor, de integral în cultură. Această asimilare, această resorbţie m-ar putea face să cred că substanţa proustiană nu este un metal pur, tare, dar că, dimpotrivă, cuprinde, în compoziţia lui, unele principii negative, unele esenţe care îl viciază, îl fac maleabil.

Dar m-ar asigura, în orice caz, că proustismul nu este un metal necunoscut.

Cunoaşteţi obstacolele pe care publicarea operelor lui Proust le-a avut de întîmpinat. Ştiţi, de asemeni, cît de hirsut, cît de insolit, de barbar, de monstruos, părea, acum cîţiva ani, stilul „încîlcit" al lui Proust. Francezii, şi cei care se reclamau de la o bună tradiţie franceză, îl refuzau, hotărîţi şi indignaţi, pe Marcel Proust. Cei cîţiva partizani ai lui Proust luptau din răsputeri şi stabileau, sărind punţi, incontrolabile raporturi şi-i creau ascendenţe îndepărtate şi disperate, de pildă pînă şi cu Montaigne: căci, în Franţa, se pare că actul critic primordial constă în a acorda sau refuza, unei opere şi unui autor, cetăţenia spirituală franceză.

Îmi pare, totuşi, că lucrurile sunt uşor exagerate. Însuşi Benjamin Crémieux, care pronostica lui Proust o posteritate îndepărtată şi preciza, ca pentru Stendhal, o ignorare de o jumătate de secol, numea, în notă, şi aceasta în 1924, cînd, dacă nu mă-nşel, volumele lui Proust nu apăruseră toate, numea cîţiva discipoli de-ai lui Proust: Drieu La Rochelle, L.-P. Quint, André Maurois, Maurice Datz, chiar Philippe Soupault etc., prin urmare o şcoală întreagă.

Nu numai atît. De atunci pînă astăzi, în scurtul interval de cîţiva ani, s-a scris despre Proust o literatură întreagă: biografie, bibliografie, critică, memorii etc. etc. ... Şi am asistat, şi asistăm, la un adevărat cult proustian.

Difuzarea lui Proust nu s-a făcut numai în Franţa, dar în întreaga Europă. La noi chiar, cîţiva scriitori de frunte trăiesc sub semnul lui Proust. Numesc pe Hortensia Papadat-Bengescu, pe Camil Petrescu, pe Anton Holban.

Dar nici nu e necesar să mai amintim cît de impregnată de spiritualitate proustiană este lumea modernă. Ca orice creator care

schimbă poziţiile optice, Proust ne-a învăţat, dacă nu să vedem cu ochii noi lumea interioară, desigur s-o vedem mai adînc şi să ne recîştigăm gustul pentru explorările interioare.

Nu pricep, aproape, de ce Proust „părea" dificil şi de ce cititorii nu s-au recunoscut în el de la început. Dificultatea proustianismului să rezide, oare, numai în dificultatea tehnică?

Ei bine, şi acest obstacol a dispărut astăzi. Recitiţi pe Proust şi veţi vedea că frazele nu sunt lungi, s-au prescurtat. Opacităţile s-au aşezat, pare-se, la fund şi fraza ne apare transparentă, ordonată şi chiar cursivă.

Prolixitate? Nu se mai poate vorbi astăzi de prolixitate şi nu se mai poate vorbi de lipsa unei arhitectonice proustiene, cînd, urcînd treaptă cu treaptă edificiul proustian, l-am parcurs, cuprins şi depăşit, astăzi; dealul, acoperit de păduri, este în realitate mic şi cuprinsibil.

Se spune că *geniu* nu este cel ce e „înaintea", ci în „urma" timpului său. Proust părea atît de *nou*, poate numai pentru că în realitate el e vechi şi a restabilit unele legături pe care istoria le întrerupsese.

Să precizez.

Romanul romantic şi naturalist sau cel didactic, psihologic etc. dezvăţase pe francezi de la literatura de introspecţie. De aceea, Proust apare insolit, cînd, în realitate, el e urmaşul, oarecum subteran, al tradiţiei analiştilor francezi.

Paralelă cu *romantismul* şi cu *naturalismul*, această tradiţie şi-a urmat mersul ei propriu, independent, umbrită de strălucirea fără consistenţă şi străină, *aceea* străină de claritatea şi clasicitatea spiritului francez — umbrită, dar nu înecată în fluviile spumoase ale romantismului.

Crescută, poate, pe una din ramurile însăşi ale tragediei raciniene — dacă genul tragediei evoluează nu atît spre dramă, cît spre roman — ea se menţine şi, floare aristocrată, se perpetuează în cîteva exemplare rare: după *Princesse de Clèves*, în tumultuosul secol al XIX-lea, situîndu-se în afara tumultului: *Adolphe*, de B. Constant, aş îndrăzni să spun Stendhal, *Dominique*, de Fromentin, jurnalul lui Amiel.

Dar începuturile acestei tradiţii se pot afla — şi fără neadevăr — în Saint-Simon însuşi.

Filiaţia lui B. Constant o indica un critic francez. Acesta sfătuieşte să împărţim, să delimităm marile capitole, marile centre ale operei proustiene în romane independente. Dragostea lui Swann, de pildă, spune acelaşi critic, e un perfect roman omogen în stilul lui *Adolphe*.

După cum cred că există certe legături între Amiel şi Proust: chiar numai metoda autoanalizei şi a introspecţiei dusă la extreme limite sunt suficiente ca să stabilim filiaţiile.

Evident, analiza lui Amiel îl risipeşte, îl pierde, pentru că îi lipseşte principiul coagulator pe care Proust îl are, dar care nu aparţine metodei, ci persoanei. Dar acuzarea de dispersare a substanţei, de fărîmiţare, de atomizare a suportat-o, ca toţi analiştii, Proust însuşi. La Proust însă, reîntregirea se realizează, parcă, dincolo de Proust, şi fără voia lui Proust, dar se realizează.

Totuşi, acestea mă fac să cred că între Amiel şi Proust diferenţa nu este de natură, ci de grad. Amiel izolează elementele şi se opreşte aici. Proust le izolează şi le coagulează. S-a remarcat, de altfel, că nimic nu este pierdut sau inutil în opera proustiană, dar că, dimpotrivă, incidentele în aparenţă cele mai insignifiante trăiesc, se dezvoltă, irump şi, în orice caz, îşi capătă mai tîrziu o perfectă justificare în trama şi într-un sistem indirect de motivare.

Dar, ca să evidenţiem această integrare a lui Proust în tradiţia franceză, nu găsiţi că Swann este un perfect personagiu racinian?

Ca şi eroii lui Racine, el este, într-un fel, despersonalizat; structura lui intimă este viciată; şi tîrît, cu desăvîrşire dependent, în lumea pasiunilor şi a circumstanţelor, nu îşi recapătă libertatea spirituală, nu prin depăşirea, ci prin uciderea sau moartea naturală a pasiunii sale.

Albert Thibaudet, în acelaşi efort de a da cetăţenia franceză refuzatului Mallarmé, afirma că acesta — prin urmare şi Valéry şi poezia pură — se află la extrema limită a tradiţiei franceze. Începutul acestei direcţii Thibaudet o situează, desigur, în Racine.

Aş spune că Proust şi proustismul se află la o limită opusă, dar că, prin alte ramificaţii, continuarea aceleiaşi tradiţii este evidentă.

Dacă romantismul, oarecum simbolismul şi naturalismul constituie un mare gol, o mare discontinuitate în tradiţia franceză — sau, mai degrabă, încearcă încetăţenirea unei tradiţii deosebite — vechea tradiţie abia acum îşi poate afla o dezvoltare autentică şi predominantă; prin Valéry pe de o parte, prin Proust pe de alta.

Dacă Proust este analitic şi psihologic; dacă romanele sale interioare, cuprinse în totalitatea operei sale, sunt vizibil înrudite, spiritualiceşte şi chiar tehnic-literar, în ordonarea conflictelor, cu tragedia raciniană, ceea ce se numeşte snobismul lui Proust, caracterul

său de mondenitate, sau, mai puţin peiorativ, aristocratic, îl apropie şi mai mult de acelaşi Racine şi de literatura de *curtizani* a clasicilor francezi.

Vinovată poate este şi democraţia franceză de faptul că Proust a putut să pară, pentru cît de puţină vreme, strein în literatura franceză. Ezoteric este sigur. Inautentic, nu.

Poezia pură, în realitate, îmi pare că nu a moştenit, de la tradiţia clasică, decît o sistematică abstractă de repartizare a elementelor arhitecturale şi a împrumutat — sub denumirea de inefabil — strictul farmec auditiv al versurilor lui Racine.

Dacă formula elementară de „dragoste de sine" ar epuiza toate sensurile narcisismului, opera proustiană ar fi narcisică. Proust, după propria lui mărturisire — atît de celebră! — scrie ca să-şi recîştige viaţa risipită, să şi-o readune, să o retrăiască, s-o eternizeze, din orgoliu şi din frică de moarte.

Pe cînd însă poezia pură se izolează de lumea exterioară, Narcis îşi contemplă propria figură. Teste se hrăneşte din propria-i substanţă şi închide ochii asupra lumii circumstanţiale pentru ca esenţa lui să rămînă pură, intactă; Proust, ca să ajungă la cunoaşterea de sine, dacă nu face precum Keyserling înconjurul lumii, ocoleşte şi se regăseşte prin peisagii, prin obiecte.

Dacă integrez pe Proust în tradiţia franceză este, desigur, necesar să-i delimitez locul faţă de poziţiile actuale. Şi îl opun, anume, poeziei pure.

Pe cînd poezia pură — cum bine observa, în chiar locul acesta, acum cîteva săptămîni, d. Ion Cantacuzino — este vidă de orişice substanţă, de orice conţinut de viaţă, pentru că, voind să se situeze în lumea absolută a esenţelor, a izbutit să fie un simplu sac cu cîteva abstracţiuni şi teme literare, romanul proustian, care este *istorie* şi *emoţie*, conţine, prin definiţie, prin natură, un conţinut de viaţă.

Dacă poezia pură se va integra în tradiţia franceză, se va integra prin caracteristicile ei accesorii, care nu sunt *ale poeziei pure*. Înainte de a avea o substanţă franceză, poezia pură nu are nici un fel de substanţă.

Romanul lui Proust este, de fapt, un imens jurnal. Legătura cu Amiel şi analiştii se precizează, printr-asta, şi mai mult.

Prin urmare, *memorialist* şi *introspectiv*, integrarea lui Proust în tradiţia franceză se face tot mai complet. De la Stendhal încoace, formula jurnalului — a cărei variantă actuală este genul literar al reportajului — este tot mai mult favorizată. Fotografie dinamică a

vieţii, aceasta pare a fi, întrucîtva, o definiţie modernă şi acceptată a literaturii, a artei.

Jurnalul lui Proust pare însă — am mărturisit-o însumi — organizat după o arhitectonică arbitrară.

Cred că singura tehnică a lui Proust a fost infailibilitatea memoriei. Nu a uitat nimic. De aceea, toate lucrurile nasc, cresc şi mor natural, organizat într-un fel în opera proustiană după o disciplină naturală: disciplina însăşi, legile înseşi ale vieţii.

În jurnalul său, memorialistul Proust — demn, cu drept cuvînt, de Saint-Simon — cuprinde o epocă istorică, o clasă socială şi o mentalitate — o configuraţie spirituală a epocei.

El nu îşi aparţine numai sieşi, sau, tocmai fiindcă îşi aparţine sieşi, aparţine atît de mult tuturora, şi ne recunoaştem în el şi, cu atît mai mult, integrarea lui în tradiţia franceză este mai logică, mai evidentă, şi cu atît mai mult o etapă *istorică*, autentică, de cultură şi spiritualitate franceză.

De altfel, tot ce am spus pîn-acum îmi pare a fi oarecum inutil — sau, dacă nu, a însemnat, în orice caz, o privire a unui aspect lateral al problemei — deoarece literatura este istorie (în sens cît mai larg) şi logica literară este identică, în fond, cu logica vieţii şi cea istorică. Fiind om şi reprezentant, personalitate cuprinzătoare a momentului acesta de viaţă, ţintuite, prinse memorialistic, memoria istorică şi literară a lui Proust este asigurată.

Nu ştiu precis dacă *istorie* şi *tradiţie* nu se confundă perfect în cazul de faţă.

Sunt însă unele lucruri care nu se vor integra într-o istorie, într-o tradiţie a tehnicii literare, prin faptul simplu că nu aparţin acestei tehnici.

Tot ceea ce în opera proustiană are aerul unor exemplificări literare ale teoremelor bergsoniene, tot ceea ce înseamnă o filosofare oarecare, idei generale etc., vor dispare, e clar, cu demodarea însăşi a filosofiei, de pildă, bergsoniene.

Se va păstra, însă, intact şi se va integra tot ce este conţinut autentic şi particular de viaţă. Purificată — e drept, oarecum arbitrar — această literatură va apare, mai tîrziu, ca un moment în tradiţia cea mai bună analitică, memorialistică şi erotică franceză.

Poate că fraza lui Benjamin Crémieux va fi totuşi verificată: posteritatea lui Proust este îndepărtată. Dar înţelesul acesta are o altă lumină, pe care Benjamin Crémieux nu o bănuieşte. Aceasta se întîmplă de altfel cu toate profeţiile: ele trebuie să fie cadre valabile

pentru mai multe conţinuturi. Conţinutul acordat cînd se realizează profeţia este întotdeauna, şi fără excepţii, altul decît cel pe care i-l acorda profetul.

În această vreme de primat al politicului, viaţa contemplativă, spectaculară, estetizantă la care ne invită Proust este defavorizată, refuzată.

Peste o jumătate de veac, Proust va fi, probabil, regăsit. Acest decadent, ultimul urmaş al unei tradiţii nobile, îi va învăţa, poate, pe oameni să guste din nou farmecul inutil al vieţii de contemplaţie şi chinul gratuit al introspecţiei.

România literară, anul I, nr. 43, 10 dec. 1932, p. 1-2.

PAUL VALÉRY
Hermetismul şi poezia pură

1. Poezia pură este, desigur, un lucru foarte frumos. Dar are un mic păcat: nu există.

Precizez:

Mai întîi, ştiţi că noţiunea de „poezie pură" indică o tentativă de a disocia „poezia" de alte elemente, streine de poezie, dar întîmplător şi greşit asociate. „Poezie pură" este un pleonasm, dacă adjectivul „pur" nu vrea să însemne o diferenţă de calitate sau de „grad"; dacă nu vrea să diferenţieze, să limiteze un gen de poezie în raport cu altul, cu altele; şi să promoveze acest gen, această formulă poetică în ponosul altora.

În realitate, aşa se şi întîmplă. „Poezia pură", în ciuda d-lui Teste care se vrea, singur, totodată tată şi fiu, este un curent literar, a devenit un curent literar. Nu este numai, la discipolii astăzi nenumăraţi şi internaţionali ai lui Paul Valéry, o tentativă de a se izola, de a deveni, ca *monsieur* Teste, narcişi intelectuali, dar o ciudată facilitate — căci facilitatea poeziei dificile nu este un paradox, ci o ironie a soartei — de a experimenta, în masă, democratic, un destin, principial aristocratic, a cărui formulă, de vreme ce este exprimată şi difuzată în cultură, e o cheie la îndemîna evidentă a tuturora. Mai clar, acest „curent literar" al „poeziei pure" nu este un îndemn ca fiecare să fie unic — un îndemn la efortul ca să se „dezvolte pe sine însuşi",

cu expresia lui Valéry — ci oferirea unei experienţe care se poate repeta, stereotipiza. Vina nu este a lui Valéry, îmi veţi zice. Vina este a tuturor celor ce nu „se pot dezvolta pe sine", ci se dezvoltă în şi pe Valéry.

Şi totuşi vina este a lui Valéry. De vreme ce *monsieur* Teste se exprimă, „abdică". De vreme ce dezvoltă şi realizează o formulă poetică, înfăţişează un model, clişee, determină o şcoală literară.

Căci a determinat-o.

În cetatea închisă a poeziei lui Valéry există un gol prin care o mînă democrată şi criminală a introdus fitilul aprins al unei dinamite. Zidurile s-au dărîmat şi „roturierii" au pătruns prin toate palatele şi au devastat comorile.

Dacă poezia dificilă este o poezie facilă; dacă poezia „pură" determină o „şcoală literară", de la început, însemnează că principiul poeziei pure este caduc, că, în sine însuşi, conţine o contradicţie care îl omoară; şi ar însemna să încheiem disertaţia.

Se pot înfăţişa defectele unui lucru existent, adică se poate discuta valoarea unei existenţe, dar nu se poate descrie ceea ce nu există.

S-ar putea ca „poezia pură" să existe totuşi şi să însemne altceva decît ceea ce crede Valéry însuşi... dar să procedăm prin eliminare.

Suntem însă la definiţie, o regretăm. Dar, vrînd-nevrînd, totuşi trebuie să reîncepem cu definiţia „poeziei pure", întrucît discuţia se poartă mai cu seamă asupra „definiţiei" şi valabilitatea poeziei „pure" rezultă din felul cum s-a definit poezia pură. Aşa încît, cel care a definit poezia pură aproape că a şi tras concluzia pentru confirmarea sau infirmarea ei.

Din cele ce am spus la început, rezultă că a defini poezia pură, care e subsumată, în realitate, noţiunei mai cuprinzătoare de „poezie", nu înseamnă deci a defini „poezia".

Poezia pură, într-un sens, înseamnă poezia care are scop în sine: care nu are finalităţi ce o depăşesc; care îndeplineşte condiţiile „artei pentru artă". Dar definiţiile acestea privesc problemele întregei arte.

Care sunt însă diferenţele specifice „poeziei pure", care o separă de celelalte genuri de artă şi de alte genuri poetice? Care este, cu alte cuvinte, specificitatea lirismului, în înţelesul poeziei pure?

a) Ştim, de pildă, că poezia pură nu are elemente logice şi discursive.

Şi aceasta este aproape tot, întrucît *logicul* şi *discursivul* sunt proza. De la început, prin urmare, *poezia* este separată de *proză*. Şi iată un lucru, dacă nu „nou", cel puţin „etern".

b) Mai ştiţi că poezia nu este ştiinţă, nici elocvenţă. Noţiunile de *discursivitate* şi *elocvenţă* se întretaie, dar nu se acoperă complet. Elocvenţa este discursivă, dar cuprinde *pathos*, adică *emoţie* (şi o bucată de elocvenţă poate avea imagini); c) dar poezia pură nu este emoţie, după cum d) ea nu este nici istorie.

Şi *istoricul* şi *emoţia* sunt contingenţiale, accidentale, iar poezia pură, situată în lumea absolută a esenţelor, este, nu-i aşa?, la o altitudine mult mai naltă şi planează, domină contingenţele.

Un prieten, jucînd puţin asupra termenilor, spunea, într-o formă glumeaţă şi uşor exagerată, că nu-l interesează esenţa, fiindcă ea este una şi aceeaşi de cînd lumea. Şi monotonă.

Iar accidentele variază.

Şi este just că ce ne diferenţiază este, hotărît, accidentul.

Poezia pură, prin urmare, nu are finalităţi ce o depăşesc; nu e logică, nu e ştiinţifică; dar ceea ce e mult mai grav — şi aţi remarcat-o desigur şi dv. — poezia pură nu este *istorie*, adică nu este biografie, nu descriere, şi, dacă voiţi, viaţă, cuprindere a vieţii, şi mai ales ea nu este emoţie.

Caracterul ei propriu, esenţa ei intimă scapă oricăror cleşte logice, raţionale. Poezia este ceea ce nu poate fi definit.

Poezia este inefabilă. Ea nu se poate povesti. Îi rămîne un lucru, un singur lucru: *să fie cîntată*.

Şi, după cum ştiţi, Bremond vorbeşte într-adevăr şi se entuziasmează de armonia unor versuri „pure", armonie independentă de sensul lor noţional, a căror valoare constă tocmai în această „armonie". Citează pe Racine şi, natural, pe Valéry.

Ducînd afirmaţiile abatelui pînă la ultimele lor consecinţe logice, versurile numai plastice, versurile dure, expresive, amuzicale sunt urîte. Adică nu sunt poezie. Obiecţiile acestea au fost aduse de alţii, de altfel, care preferau versuri plastice, de pildă, versurilor armonioase ale lui Racine.

Camil Petrescu numeşte aceasta „să-ţi placă muzicuţa". Şi sfătuieşte pe amatorii de poezie „pură" să asculte versuri italieneşti — chiar şi, mai cu seamă, dacă nu înţeleg italieneşte — exclusiv pentru farmecul lor auditiv, pur.

Adevărul e altul. Ştiţi că, după cum poezia nu poate — nu este conform cu esenţa ei intimă — să vulgarizeze, să fie o slugă a filosofiei, ea nu poate să fie nici un auxiliar al muzicei, belcanto sau instrumentală. Ea nu este un refugiu al celor ce nu sunt pricepuţi în muzică. Ce ne-am face, atunci, cu caracterul autonom al poeziei?

Deci, poezia pură nu este nimic. Dacă mai există vreo altă funcţie psihologică sau altă realitate spirituală, să mi se numească. Dar să lăsăm gluma.

Poate că mi-a scăpat ceva şi poezia pură se realizează în fapt. Şi anume, la Paul Valéry. Şi să cercetăm care sunt specificităţile, caracterele poeziei lui Valéry.

Şi vedem că poezia lui Valéry prezintă şi dezvoltă teoreme filosofice: e didactică. Vedem că este „compusă" după reguli curente de compoziţie şi că e *retorică*, discursivă, piesă de elocvenţă, că interjecţiile, exclamativul înseamnă, mai degrabă decît un cerc, perfect închis, o linie frîntă; că, adică, poezia lui nu este altceva decît elocvenţă, ci elocvenţă tăiată, incompletă, rudimentară, dar, în sfîrşit, elocvenţă, discurs; dar de multe ori fraza discursivă este chiar perfect închegată; şi că, dacă există un hazard al emoţiei (*„Aimer haïr, paraissent à moi également des hasards"*), de ce să nu existe un hazard al ideilor şi al temelor şi o aventură a ideilor şi o devalorizare a lor; şi că, la urma urmelor, această poezie care se leagă de Racine şi sigur de Mallarmé se înregimentează, ea însăşi, într-o „şcoală literară".

(Exemplificare: analiza poeziei *Cimetière marin.*)

În felul acesta, cu această formulă în mînă, depistînd tot ce este *logic*, nu credeţi că numai în suprarealism s-ar putea realiza o „poezie pură"? Căci acolo orişice armonie e cu totul independentă de logic, de un sprijin noţional; mai mult, savoarea poetică este condiţionată chiar exclusiv de absenţa oricărui element raţional. Nu numai atît: poetul suprarealist, scafandru în profunzimile apelor sale subconştiente, este hotărît *singur* (cum vrea să fie Teste), izolat, „hrănit din propria lui substanţă", pe cînd, după cum se vede, poezia pură a lui Paul Valéry este alimentată de substanţele străine, culturale ale lui Poe sau ale lui Mallarmé. Suprarealistul e independent de cultură, de şcoală literară.

Dar mai este ceva.

Această libertate deplină, acest hazard al asociaţiilor trebuie anulat (deşi, aici, se poate vorbi de un determinism psihologic, şi nu de un hazard al asociaţiilor) şi înfrînat: poezia pură este o poezie *hermetică*.

Ce este *hermetismul*?

La epigonii lui Valéry — se găsesc în toată Europa, se găsesc şi la noi — „hermetismul" înseamnă o serie de bariere. Pentru a descoperi, pentru a ajunge la miezul poeziei, trebuie să înlături, trep-

tat, una cîte una, un grup de măşti. Nasul poetului hermetic este uneori grec, alteori roman, alteori cîrn, dar, în definitiv, tot nas este. Şi asta constituie o mare dezolare pentru consumatorul de poezie, care se întrebase „ce va fi avînd, în loc de nas" poetul hermetic?

La marii poeţi puri, poezia este încă poate un sistem, dar mai subtil, dar mai complicat, de bariere. Numai că lucrul se petrece de-a-ndoaselea:

În vreme ce falsul poet hermetic construia bariere exterioare, obstacol pentru cititori, poetul hermetic de esenţă domină, dinăuntru în afară, obstacolele pe care şi le propune.

Dar aceasta atrage spre o semnificaţie exterioară şi numai tehnică a poeziei.

În realitate — abdicare de la tăcere şi caduc principiu — hermetismul constituie un compromis între *tăcere* şi *exprimare*. În clipa cînd *monsieur* Teste a vorbit, s-a exprimat, s-a împărtăşit, el nu mai este *monsieur* Teste. Îşi contrazice propriul principiu. Moare.

Dificilul, în poezia hermetică, se opreşte tot asupra sensului raţional. E dificil de înţeles ce spune, ce vrea să spună şi ce nu vrea să spună, acest impur singur care, timid, îşi înghite cuvintele pe jumătate. Nu recunoaşte Valéry însuşi că „scrie din slăbiciune"?

Monsieur Teste este un om incoherent şi ridicul, care, după ce a vorbit — cu jumătate de gură, dar oricum a vorbit — are (inconsecvenţă) orgoliul unei tăceri abdicate.

Să ne înţelegem:

A tăcea este un lucru, dar a te exprima pentru unul singur, iniţiat — cum scrie Thibaudet vorbind despre Mallarmé, despre gradele de tăcere şi greşind — este totuna, esenţial, cu a vorbi, cu a vorbi pentru toată lumea: o picătură de apă pătrunde prin crăpătura digului şi e destul ca oceanul să dărîme digul întreg.

Iată caducitatea principiului: Teste vrea şi ratează trăirea unei experienţe unice: realizarea de sine însuşi prin sine însuşi, şi se exprimă, mai greu decît ceilalţi — şi e un defect — dar se exprimă.

La Teste se poate parveni: Teste comunică.

De fapt, hermetismul nu poate să însemne decît ariditatea unui singur scris spiritual. Nu are o semnificaţie tehnică şi gramaticală.

Cu mai multă siguranţă, repet că nu există poezie pură. Că *inefabilul* nu epuizează semnificaţia poeticului; că incomunicabilul se realizează numai în tăcere. Şi că cuvîntul este corabia care descoperă insula lui Robinson şi repatriază pe Teste din universul său izolat.

Dacă aş defini poezia, aş defini-o „jurnal". Iar între *poezie* şi proză nu aş căuta să stabilesc diferenţe de natură, ci diferenţe de grad; de densitate. Poezia este un jurnal comprimat.

Viaţa, pe care poezia, jurnalul, o descrie, o cuprinde, este anestetică. Estetică şi poetică este ordinea nouă pe care o capătă elementele în noua lor disciplinare.

O ordine, dar poate o ordine a dezordinei. Adică: nu ordinea arhitectonică şi repartizarea în definitiv arbitrară a elementelor ca la Paul Valéry, ci ordine de viaţă, urmînd un flux şi un reflux al vieţii interioare şi istorice.

Temele filosofice se devalorizează sau se depăşesc; armonia verbală se risipeşte, se împrumută; imaginile se banalizează; ordinea arhitecturală, arbitrară, devine o simplă schelă; nu se risipeşte cuprinsul autentic de viaţă, istoria, emoţia şi particularitatea unei configuraţii spirituale.

Dar aceste lucruri depăşesc cadrul eseului meu. Şi ar fi locul unei *pledoarii* pentru Stendhal.

România literară, anul I, nr. 44, 17 dec. 1932, p. 1-2.

ITINERAR CRITIC:
Originalitate şi paşoptism

În definitiv, problema îmi pare clară: poezia nu se traduce; expresia nu se împrumută; viziunile îmi aparţin şi de aceea se numesc viziuni.

D. C. Drouhet (*Vasile Alecsandri şi poeţii francezi*) arată minunat, fără să tragă însă ultimele concluzii logice, de cîtă orbire lirică era cuprins acest poet român: utiliza imaginile poeţilor francezi ca şi cum imaginile se pot utiliza, ca şi cum ai descrie un obiect văzut de un altul.

Cred că lucrul acesta e capital şi îmi epuizează, aproape, problema: imaginea, viziunea împrumutată dovedeşte, definitiv, inautenticitatea unui poet — ins care *vede* el, pentru prima oară, lumea.

Nu mi-ar fi greu să arăt (şi îmi propun s-o fac cîndva) că aproape toată poezia românească este o colecţie de imagini împrumutate. De fapt, totul se împrumută şi circulă: epidemiile, banii, mărfurile,

ideile, stările de conştiinţă, dar viziunile sunt generate şi strict legate de fiinţa mea spirituală: intransmisibile.

Poezia este, aşadar, *un fel de a vedea* al poetului. Ştiind că versificatorii români nu au un fel de a vedea, adică o imagine cu emoţie despre lume; ştiind iar că nu există o viziune lirică românească, cel puţin în poezia cultă, mi se impune să conclud la inexistenţa poeziei româneşti.

Poetul povesteşte sau descrie viziunea: V. Alecsandri (luat ca simbol) povesteşte despre povestea cu vedenii a poetului: împrumută imaginile. Şi astfel, expresia lirică devine expresie curentă, circulă în cultură şi devine poezie românească.

Poezia înseamnă primenirea perspectivelor. A fi autentic înseamnă a trăi o perspectivă proprie. A fi original înseamnă a realiza expresia acestei perspective proprii.

A fi original echivalează, pe planul estetic, cu a fi valoros. Iar scara definitivă a valorilor o precizează dimensiunile inşilor: adîncimea, mărimea perspectivelor.

Înainte de a fi situat pe o scară a valorilor, trebuie să fii o valoare, adică expresie originală; şi ca să fii original, trebuie să fii autentic.

De la început, inautenticul este refuzat de la originalitate şi, cu atît mai mult, de la o ierarhie a valorilor.

Măsura lipsei de valoare a poeziei româneşti stă în inautenticitatea ei; după cum măsura inautenticităţii ei stă în lipsa ei de valoare.

De altfel, este şi evident că Vasile Alecsandri (iarăşi simbol) avea o structură viciată: român în Franţa şi francez în România, vedea româneşte în Franţa şi franţuzeşte în România.

*

Refuzat de la început este şi „sămănătorismul". „Sămănătorismul" pare a fi o literatură scrisă de o şcoală romantică de aiurea, cu predilecţii pentru exotic, şi tradusă în româneşte.

Ce s-a întîmplat? *Jean* şi-a pus cojocul lui *Ion*. Şi alhimistul nostru cu barbă a tot aşteptat ca *Jean* să mănînce mămăligă cu pofta ereditară a lui *Ion*. Aşteaptă şi azi.

Jean şi-a lepădat cojocul şi şi-a reluat vechile năravuri paşoptiste: *Vieaţa nouă* cu simbolismul; *Sburătorul* cu sincronismul. (De fapt, *Jean* se ortografiază *Jan*.)

*

Dl E. Lovinescu scrie (*Istoria civilizaţiei române moderne*, I): „Nu datorăm influenţei apusene numai primele tălmăciri şi tipărituri româneşti şi, deci, însăşi formaţia limbii noastre literare, ci-i datorăm chiar şi creaţiunea istoriografiei naţionale şi a adevăratei literaturi româneşti" şi de aceea n-ai crede că „evoluţia civilizaţiei noastre care se face de la formă la fond este normală şi binevenită". (Exact procesul sămănătorismului, care voia să fie autentic şi el de la formă la fond; şi al literaturii noastre moderniste, care vrea să fie apuseană tot de la formă la fond.)

Confuzia este grosolană.

Amestecul culturilor se aseamănă cu amestecul raselor: se influenţează, îmbogăţindu-se reciproc, cînd au forţe egale. Dar, după cum o rasă debilă e asimilată de o rasă puternică, o cultură debilă poate fi asimilată, subordonată de o cultură puternică, de pildă franceză.

Aceasta nu înseamnează altceva decît că nu se pot confunda influenţele (transfuziile de sînge) cu uciderile, cu gîtuirile.

Situîndu-se mai precis în istoria literară, romantismul, de pildă, francez tindea să devină, şi a devenit, un romantism franco-român, sau franco-franco-român. Aşa că nu avem aici o deschidere necesară, sau numai utilă, de perspective, ci o impunere a perspectivelor, o sugrumare.

Se poate foarte bine ca influenţei polone să-i datorăm istoriografia moldovenească din veacul XVII sau, mai nainte, ca influenţei husite să-i datorăm începuturile literaturii şi culturii noastre, dar aceste influenţe au avut valoare de incitante ale culturii, de sugestii şi au servit la ridicare, nu la acoperire. Cu alte cuvinte: influenţele sunt bune... cu măsură. Exagerate, devin patologice.

În secolul XIX, influenţele străine au început să capete un caracter dictatorial. Literaturile străine (şi, în special, romantismul francez) au viciat orice cuprins sufletesc iniţial propriu.

În definitiv, justificările teoretice căutaţi-le d-voastră, pentru mine este concludent să constat că imaginile poetului *Ion* sunt ale poetului *Jean*. Că poetul *Ion* nu are un „fel de a vedea". Că nu există ca poet.

În loc să utilizăm experienţele tehnice şi perspectivele poeţilor străini şi să le dominăm, să ni le subordonăm, să le conducem, ne-am lăsat noi subordonaţi, conduşi, dominaţi.

*

Dar nici nu ar trebui să se pună problema. Literatura franceză a folosit din literatura latină (Ronsard, Pleiada) şi a rămas literatură

franceză; literatura germană a folosit din influenţa clasicismului francez şi a rămas literatură germană, romantismul francez, la rîndu-i, s-a lăsat întrepătruns de cel german, dar e francez; actualmente, există influenţe ruse, engleze etc., dar arborii viguroşi pot suporta altoiul. Numai copacul românesc pare a fi încă nefructificat sau ucis de altoi.

Deficienţa noastră pare a fi foarte gravă şi am remarcat-o la începutul acestor rînduri: nu primim numai învăţăturile unei şcoale literare, dar trăim pe contul viziunilor care nu ne aparţin.

Aş fi cu totul neîncrezător în substanţa lirică românească dacă nu ar exista poezia poporană şi dacă nu m-ar contrazice *Mioriţa*; dacă nu ar exista, în poezia cultă, o tradiţie ce urmează un drum paralel tradiţiei mari, oficiale, paşoptiste — o tradiţie românească cenuşerească şi umbrită de strălucirea vană a celeilalte: Filimon, Pann, I. Caragiale din *Kir Ianulea*, Creangă şi Mateiu Caragiale; şi dacă Eminescu nu ar dovedi că, prin miracol, un poet român poate subordona şi depăşi perspectivele străine.

Pe drumul acesta, nu merge însă poezia românească numeroasă — lamartiniană cu Alecsandri, baudelairiană cu Arghezi şi mallarméeană cu Ion Barbu.

Floarea de foc, anul II, nr. 1, 25 mart. 1933, p. 7.

O INTERPRETARE POLEMICĂ A LUI TITU MAIORESCU

Un recent articol apărut în *Floarea de foc*, anul II, nr. 1, iscălit Petru Manoliu, pune în discuţie autenticitatea şi, prin urmare, şi valoarea lui Titu Maiorescu.

Dacă articolul nu este scris cu perfectă logică, dacă nu este scris cu un talent de prea subţire calitate, este scris, în orice caz, cu o oarecare energie ce ar putea favoriza difuzarea eroarei în spiritul publicului nostru pe cît de restrîns, pe-atît de dezorientat şi credul. Apoi, fiindcă autorul articolului (*Filosofia paşoptistă: Titu Maiorescu*) neagă personalitatea marei figuri a culturii româneşti pornind de la o poziţie identică cu aceea a noastră (condamnarea *paşoptismului*, adică a inautenticităţii culturii româneşti), cred că este de

oarecare utilitate să înfăţişez viciul fundamental de gîndire al articolului menţionat şi pentru precizarea punctelor de reper ale celor ce duc lupta împotriva „lipsei de fundament pentru formele din afară ce le tot primim" — ca să utilizez o expresie a lui Titu Maiorescu — luptă îndreptată însă, pare-se, uneori, cam la întîmplare, şi asupra unor obiective neclarificate şi contradictorii.

Violentul tînăr, răsturnător al interpretărilor prestabilite şi necontrolate, cunoscut în unele cercuri particulare şi prin mîndria sa de a experimenta personal, pe cont propriu, autentic, faptele de cultură şi de spiritualitate, nu-l atacă pe marele său adversar — pe care îl acuză de inautenticitate — făţiş, ci prin ocolul interpretării d-lui profesor Ion Petrovici, acceptînd, de astă dată, integral şi nemaiverificînd-o, prezentarea evident eronată a fostului elev al d-lui Titu Maiorescu.

„Titu Maiorescu a fost un filosof" crede, după cum ştiţi, d. Ion Petrovici. „Ar fi putut crea un sistem de importanţă mondială, dar s-a devotat, jertfindu-se, culturii româneşti, acceptînd să fie dascăl, integrîndu-se în începuturile de aici."

Atunci, spune d. Petru Manoliu, acuzînd pe un Maiorescu viciat în prealabil de d. Petrovici, aceasta nu poate să însemne decît că Maiorescu era inautentic filosof, că nu exista, pentru că nimeni, dacă *este*, nu renunţă la *a fi*. Faptul că nu are un sistem filosofic e dovada acestei inautenticităţi.

În realitate, Titu Maiorescu a fost un *critic*, şi un critic autentic. E inutil şi ilogic să-l condamni pentru că era slab filosof, cînd s-a realizat perfect, autentic, în critică. Cînd rolul său în cultura românească nu a constat în a fi primul ei filosof, ci primul ei critic. El nu era creator, nici măcar de sisteme filosofice, ci critic — adică ins care este suficient de autentic pentru a intui substanţele, pentru a arăta golurile de substanţă. Care ştie să vadă şi să primească ceea ce este *autentic*, deci valoros; care ştie să învedereze — aceasta e mai necesar — ceea ce este *inautentic* şi deci *nevaloros*; care ştie să vadă care sunt itinerariile false ce se iau în cultură; care sunt itinerariile autentice ce trebuiesc urmate.

Dacă Titu Maiorescu a îndeplinit aceste condiţii, dacă a realizat acest rol de mentor, de controlor, de ghid al culturii, de ins care selectează valorile şi aruncă nonvalorile, şi-a îndeplinit misiunea de mare şi autentic critic român şi acuzaţia d-lui Petru Manoliu este nevalabilă.

Într-adevăr, Maiorescu a îndeplinit toate aceste condiţii. Argumentele, probele sunt la îndemîna tuturor liceenilor. Pentru uzul d-lui Manoliu însă şi al lectorilor din România Mare, e util să reamintesc unele citate celebre.

Ca d. Manoliu, Titu Maiorescu a fost antipaşoptist; şi condamna tocmai inautenticitatea culturii române, cu argumentele d-lui Manoliu însuşi.

Condamna, cum se ştie, formele goale ale culturii: „Pe treapta dintîi, noi căutăm numai să imităm. Recunoaştem superioritatea străinilor... ne dăm aerul de a păşi în direcţia ei" (*Critice*, I, *Observări polemice*), dar nu se mărgineşte la a teoretiza, ci dă exemple din cultură, d. p. *Lepturariul românesc* al lui Aron Pumnul, săvîrşind, prin urmare, un act critic.

T. Maiorescu mai arată cum „ştiinţa noastră despre latinitatea cuvintelor române începe prin o falsificare a etimologiei (*Critice*, p. 158), „gramatica română prin o falsificare a filologiei" (p. 159).

Şi face un proces perfect valabil şi astăzi inautenticităţii culturii româneşti, adică lipsei ei de originalitate, de valoare, de adevăr, de trăire: —

„Viţiul radical... în toată direcţia de astăzi a culturii noastre este *neadevărul*... neadevăr în aspirări, neadevăr în politică, neadevăr în poezie, neadevăr pînă în gramatică, neadevăr în toate formele de manifestare ale spiritului public" (*În contra direcţiei de astăzi în cultura română*).

Prin lipsa de înţelegere, deci de *trăire* a culturii occidentale explică „lipsa de fundament solid pentru formele din afară ce le tot primim" (*op. cit.*, p. 157).

Deplînge „lipsa de orice simţire a necesităţii... suficienţa cu care oamenii noştri cred că au făcut o faptă, cînd au produs sau tradus numai o formă goală a străinilor".

Iar sensul „autenticului" este perfect exprimat cîteva pagini mai încolo: „fără cultură poate încă trăi un popor, dar cu o cultură falsă nu poate trăi un popor, cum nu poate trăi un ins cu viaţa altuia".

D. Petru Manoliu, în anul de graţie 1933, condamnă, după Titu Maiorescu, *paşoptismul* şi *lipsa de viaţă autentică* cu argumentele lui Titu Maiorescu. Fără să vrea, fără să-şi amintească, e perfect maiorescian. Iar Titu Maiorescu, întrucît datoria criticului nu este să creeze, ci să arate, a fost, prin urmare, s-o repetăm, un critic cu mari viziuni, care servesc miopilor şi astăzi.

În articolul d-lui Petru Manoliu se mai află o eroare semnificativă, care nu aparţine d-lui Manoliu, ci întregei sale generaţii. Se spune anume că, dacă Maiorescu nu l-a înţeles pe Eminescu, e tocmai pentru că cel dintîi nu era filosof. De fapt, există deficienţe, neînţelegeri şi erori în critica lui Titu Maiorescu, dar ele aparţin nesubstanţialităţilor planului critic, şi nu lipsei unui reazăm filosofic, din afară.

De altfel, dacă a greşit Maiorescu întru înţelegerea lui Eminescu, eroarea e datorită tocmai unei imixtiuni a planurilor, unor veleităţi filosofice ce erau în Maiorescu. O dragoste oarecare pentru teoreme şi idei generale a întunecat (zic: *întunecat*) esenţa intimă, sensul *liric* al poeziei eminesciene. De pildă, Maiorescu, om cu prejudecăţi teoretice, scria că Eminescu era „iubitor de antiteze cam exagerate" şi aceasta îl intimida pe Maiorescu, care ştia, probabil, teoretic, că nu sunt bune „antitezele cam exagerate". În realitate, Maiorescu îl preţuia pe Eminescu mai mult decît îndrăznea s-o arate şi elogiul acestuia constituia un act critic de mare curaj în momentul cînd poezia lui Eminescu bătea în zadar la poarta sensibilităţii estetice a vremii (vezi atitudinea lui Anghel Demetriescu, Grama, Macedonski, Hasdeu etc., etc.)

Ar fi locul să divagăm puţin despre confuzia genurilor, despre necesitatea de a limita (necesitate de cunoaştere) şi delimita planurile de viziune ale realităţii. Filosofia nu domină critica, filosofia nu înfăşoară arta, ci filosofia şi poezia sunt drumuri autonome care converg (printre flori sau printre spini) către o aceeaşi culme spirituală. Una din erorile tinerii generaţii stă tocmai în această lipsă de *limitare* şi *delimitare* a planurilor.

Lipsa de gust literar a filosofului e, de altfel, tot atîta de celebră ca şi diletantismul filosofic al literatului. Arta şi filosofia nu stau în raport gradual, dar sunt viziuni pornite pe planuri, pornite pe tehnice distincte.

Conform structurii şi educaţiei sale, obişnuinţii sale de a vedea *într-un fel*, filosoful nu alege din poezie decît ceea ce seamănă puţin cu felul său de a vedea, optică esenţial şi structural diferită de cea estetică. Nu poate recunoaşte, desigur, decît ceea ce cunoaşte, adică ceea ce este lateral, inesenţial planului estetic, viziunii estetice. Iar scara lui de valori nu se va potrivi, nici ea, cu scara adevărată a valorilor estetice. Şi anume, el are să vadă, într-o operă de artă, ilustrarea unui principiu filosofic; un caz ce se poate generaliza; un simptom pentru victoria sistemului său preferat.

Va condamna şi va tăgădui valoarea „artistică" a operii de artă — de fapt cu totul independentă de valoarea filosofică — dacă nu va ilustra, nu va înţelege sau va respinge o anumită atitudine filosofică.

Această paranteză este prea lungă — şi o scurtăm. Îndemn pe cititor să aleagă, din cele două interpretări diferite ale lui Titu Maiorescu, din corpul aceleiaşi reviste (*Floarea de foc*, I), pe aceea, mai adevărată, a d-lui Victor Ion Pavelescu

Ar mai trebui amintit faptul că articolul d-lui Manoliu e scris dramatic, că d. Petru Manoliu are un fel teatral de a intimida lectorii: „Ştiu, Titu Maiorescu e mort"; „Titu Maiorescu nu a fost atît de viu încît să aibă dreptul la o moarte oarecare"; „Vreau să-i arăt care-i sunt erorile, care-i sunt inexistenţele" şi alte sonorităţi, floricele decorative.

Dar deoarece d. Petru Manoliu nu face literatură, cel puţin în cazul de faţă, aceste obiecţii vor privi... operile literare viitoare ale curajosului polemist.

România literară, anul II, nr. 62, 22 apr. 1933, p. 1-2.

DECESUL CRITICEI

Odată cu moartea literaturii, înregistrăm şi pe aceea a criticei. Totuşi — ca barba care creşte încă pe faţa cadavrului — critica literară există încă, deşi existenţa ei nu este valabilă decît întrucît se aplică pe viu.

Astăzi, a dispărut literatura, cu alte cuvinte ceea ce se numeşte activitatea dezinteresată a esteticei. Literatorul pledează pentru intenţiile sale metafizice, sociale sau politice. Astăzi, omul nu mai este liber; e nevoit să se angajeze, să participe. Chiar cînd face reportagii şi romane-reportagii îşi dă seama el însuşi că nu poate fi perfect obiectiv şi obiectivitatea este, de la început, viciată de culoarea propriului său ochean interior, de propriile sale poziţii.

Literatura nu a fost niciodată stăpînă. A putut avea, în vremi de linişte, o independenţă, o libertate aparentă, a cărei robie ascunsă nu avea nimeni interesul sau necesitatea să o demascheze. Astăzi, subordonarea ei este dată clar pe faţă. Literatura este făcută *să servească*. Întrucît ea este un document evocator al epocilor, nu poate

desprinde subiectivitatea, tendinţa care furnizează viaţa turbulentă a vremii de azi.

Se susţine că mai este şi un sens secundar al operii de artă. Secundar acum, primordial mai tîrziu; „frumosul". Dar interesul acesta, cînd va dispare primul, va rămîne totuşi numai al doilea. Se va simţi lipsa interesului adevărat, cel care a pasionat odată oamenii şi impulsiile: participarea personală a omului la problemele vitale, din afară de planul estetic al operii. Cînd opera literară nu va mai interesa decît din punct de vedere „estetic", ea va fi moartă şi, de fapt, nu va mai interesa estetic. Singura valoare a literaturii o constituie ceea ce este *peste* sau dincolo de literatură. Mărturisiţi, de altfel, cu mîna pe conştiinţă, domniile-voastre înşivă: cît participaţi la capodoperele ce au răzbătut veacurile, ale literaturii universale? Dar, în schimb, nu-i aşa că vă aprind cărţile, chiar mediocre, ale literaturii contimporane?

Aceasta înseamnă pur şi simplu că un măgar viu face mai mult decît un leu mort. Şi că singura valoare literară rezidă în actualitatea operii literare, în lipsa ei de frumos, pentru că „frumosul" înseamnă o izolare de viaţă, o neutralizare a vieţii. Devin sau nu devin frumoase cărţile care astăzi sunt actuale. Adică: sau vor muri, sau vor „trăi" (e un fel de a vorbi) cu o viaţă artificială, neadevărată, neînţelese.

Dacă preocuparea literaturii nu este frumosul, ci viaţa, realitatea, critica nu mai are nici un sens, căci ea are preocuparea unei ierarhii a frumosului neraportat la nici o viaţă, independent de esenţa intimă a cărţii de literatură. Întrucît, pe de altă parte, literatorul urmăreşte stabilirea unor poziţii care îl angajează, criticul este cu totul în afară de intenţia autorului, dar această intenţie colorează opera.

Criticul este, deci, insul care are preocuparea unor esenţe desenţializate, a unor culori decolorate. El se află la periferia problemelor şi mai ales la periferia problemelor actuale. Critica literară a murit, cum a murit epopeea şi tragedia clasică.

Rampa, anul XVI, nr. 4 718, 5 oct. 1933, p. 1.

DINTR-UN „FALS ITINERAR CRITIC"

Nu vreau să fac o carieră de critic şi teoretician literar. Un critic este un domn care, aproape prin definiţie, este obligat să nu se con-

trazică; să fie reprezentantul oficial al unei atitudini simple şi dreaptă, ca o linie dreaptă.

Ce încredere pot avea în opiniunile unui domn care nu se contrazice? Ştim, cariera se cimentează pe creşterea unei singure dimensiuni. Şi cine este ambiţios sau simplu din fire trebuie să sacrifice celelalte două dimensiuni ale realităţii.

A te contrazice înseamnă încercarea de a refera, de a cuprinde toate dimensiunile. Foarte frumos scrie undeva Chesterton că, din cele şaptezeci de ipoteze posibile, omul de ştiinţă alege una, la întîmplare, şi pariază pe ea. Norocul lui este că nici o ipoteză nu este verificabilă.

Cred, dimpotrivă, că (dar aceasta înseamnă aproape acelaşi lucru) toate ipotezele sunt verificabile. Mai cu seamă în critica literară. La începutul carierii dumitale de critic iei o atitudine, din spirit de filiaţie sau din spirit de contrazicere, şi o desfăşori, într-un vid ireal, ca pe un ghem, pînă poate încercui, de pildă, treizeci de volume. Rămîi însă departe de realitatea literară, cum rămîi departe, cu această metodă, de orice realitate; aceasta este, de altfel, condiţia ca raţionamentele dumitale critice să meargă uşor, fără să sară hopul nici unui grăunte de real.

Dacă un critic literar se contrazice, îşi pierde autoritatea şi îşi ratează cariera. El este deci condamnat la monotonie, la parţialitate, la sărăcie de perspective. Trebuie să privească numai spre nord sau numai spre sud. Nu poate privi opera literară decît printr-o faţetă, decît pe o parte.

Eu nu am încredere decît în cronicarul literar care, măcar din lipsă de memorie, nu aplică operelor un unic calapod. Şi face foarte bine, chiar fără să-şi dea seama; pentru că adevărul ne aspiră cînd ne lăsăm părăsiţi lui şi ne părăseşte cînd suntem inteligenţi şi autonomi. În adevăr, fiecare carte are lumea ei proprie şi unică de raporturi: legile ei proprii şi specifice; scara ei specială de valori. Cărţile sunt cosmosuri, al căror interes constă, deci, din ceea ce *nu* au comun sau asemănător. Natural atunci că scara de valori cu o singură treaptă valabilă pentru unele este nevalabilă pentru celelalte (sau valabilă numai pentru cărţile proaste, care sunt reductibile la altele), că valoarea unei cărţi contrazice şi anulează valoarea celeilalte. Nu există, în critică, un criteriu general valabil. Fiecare carte are un criteriu al ei. Există, prin urmare, o infinitate de criterii.

Anarhie, veţi zice domniile-voastre. Anarhie — da. Ei şi? (Fără altă explicaţie.)

Dar să spunem altfel: posibilităţi infinite, pe drumuri infinite şi contradictorii, de a trăi o carte, un cosmos, sau de a ni-l închipui, de a ni-l sugera, de a-l înconjura.

A nu se contrazice: a ridica o tangentă care atinge sfera într-un singur punct, ca pe urmă s-o ia hăt, departe, la dracu'.

Nenorocirea criticilor noştri este că nu mai pot să se întoarcă măcar la acel punct de tangenţă.

Ei nu se revizuiesc. Vă închipuiţi, de exemplu, că d. E. Lovinescu se revizuieşte? Aş! Mă revizuiesc eu. Dl. E. Lovinescu vă păcăleşte.

Urmăriţi, de la *Paşi pe nisip*, pînă la *Bizu*, acel antisămănătorism grefat pe acelaşi sămănătorism temperamental. Dar asta n-are a face. Ca să punem discuţia pe planul nostru: revizuirile d-sale nu sunt depăşiri, căderi, întoarceri, schimbări de atitudini; dar ele indică numai lipsa de aderare a atitudinii d-sale, cu ea însăşi.

Dar nici aceasta: punctele de suspensiune în linia dreaptă a atitudinii d-sale, linie pe care caută, pe urmă, s-o întregească. Revizuirile nu înseamnă, în sfîrşit, decît anularea oricărei posibilităţi de a se contrazice: letargia pură.

Viaţa literară, anul VIII, nr. 147, 1-15 oct. 1933, p. 1.

CEEA CE VĂD

Nu am motive suficiente să cred că este adevărat ceea ce văd şi evidenţa. Deci, nici în moarte nu cred. Simţurile mele, instinctualitatea mea crede şi se sperie de moarte. Aceasta nu înseamnă că moartea este adevărată. Pascal se închipuia, înnebunit de frică, pe scîndura de deasupra abisului, deşi *ştia* că nu poate să cadă. Instinctualitatea ştia că poate să cadă; ştia mai adînc, mai autentic (ca să zic aşa) şi mai greşit.

Tot aşa, eu mă pot teme de moarte pînă la înnebunire, fără să cred în ea. Tocmai pentru că mă tem atît de mult de ea, n-o cred. Tocmai pentru că o văd.

Căci oamenii au *văzut* multă vreme că soarele se învîrteşte în jurul pămîntului, au *văzut* şi-au controlat cu pipăitul că ceea ce este rotund este rotund; au văzut că tontul este tont şi au văzut trei dimensiuni.

Nimic nu se vedea mai bine decît aceasta; pe nimic nu se putea paria cu mai multă siguranţă decît pe aceasta. Dar li s-a demonstrat că se învîrteşte pămîntul, şi nu soarele; că ceea ce este rotund nu e rotund; că tontul este geniu; că cele trei dimensiuni sînt patru. Putea să li se demonstreze orişice, căci orişice este mai puţin greşit decît evidenţa.

Dar nu cred nici în lucrurile acestea, fiindcă, acum, *ele* au ajuns evidente; *evident* este demonstraţia sau aparenţa a cărei eroare logică sau optică nu s-a putut încă releva; evident este lucrul pe care se pariază, pariul care încă nu a fost sfidat. Trebuie să pariem contrariul evidenţei ca să creăm evidenţe noi, o harababură de evidenţe.

Totul este sigur, pînă la proba contrarie. Proba contrarie poate veni oricînd şi chiar vine neapărat, la intervale extrem de mari, dar vine.

Avem, deci, dreptul să sperăm că nu murim, căci această probă are să vină odată şi odată; căci acest lucru încă nu este evident.

Cînd faptul că *nu murim* va fi evident, atunci, într-adevăr, va trebui să credem în moarte.

Deocamdată, însă, nu...

... Cînd, de fapt, totul este atît de nesigur; cînd nimic nu poate fi demonstrat fără a fi înşelat; cînd mai putem nădăjdui numai pentru că există nesiguranţa; cînd haosul este unica noastră posibilitate de viaţă, nu pricep, în ruptul capului, de ce alergăm, de ce vrem să ne amărîm cu siguranţele, cu evidenţele, care, pe deasupra, sunt neapărat mincinoase. Dacă nu putem cunoaşte, nu avem dreptul să adoptăm nici o atitudine, nu avem dreptul nici unei deplîngeri. Totul este neutru. Peste tot suntem la mijloc.

Ştiu, după superstiţia lui Descartes a venit superstiţia fenomenologilor. Cum nu era posibilă realizarea unui vid prealabil al conştiinţei, nu era posibilă însă nici punerea mîinii pe adevăr prin acceptarea *faptului* trăit.

Căci acceptarea faptului trăit este însăşi acceptarea viciului; este însăşi acceptarea vieţii eroarei, a mersului eroarei. Cunoaştem ce am trăit, dar cunoaştem viciat, de pe poziţiile pe care ni le-a hărăzit minciuna, cu ochelarii pe care ni i-a pus pe nas eroarea, pe care ni i-a determinat eroarea.

Să fim serioşi şi să nu ne mai amăgim cu nici un fel de intuiţii absolute.

Rampa, anul XVI, nr. 4 753, 15 nov. 1933, p. 1.

MOARTEA DE MÎINE A ROMANULUI

Toate revistele de literatură ori au sucombat, ori s-au transformat, ori au rămas la periferia cea mai îndepărtată a interesului public. Fenomenul este caracteristic.

Pe cînd la noi în ţară inşii se speriau încă şi se pasionau de problemele de literatură pură, în străinătate aceste lucruri se demonetizaseră de mult. Şi, odată cu căderea interesului literar, a căzut sau a decăzut şi importanţa criticii literare.

Nu mai există, în sfîrşit, nici la noi gazetele săptămînale de vehemenţă literară: le-au luat locul magazinele sau revistele de reportagii şi anchete sociale, religioase, filosofice etc. Toţi tinerii care trăiesc ritmul spiritual modern au renunţat la literatură.

Într-adevăr, cadrele literare şi expresia literară sunt neîncăpătoare. Nu ne mai recunoaştem, într-însele, pe noi înşine. E îmbucurător, desigur. Nu înseamnă, Doamne fereşte, că facem sau trebuie să facem aşa-zisa artă cu tendinţe. Înseamnă numai că nu mai trăim din literatură pentru literatură. Înseamnă că începem să nu mai trăim prin peretele izolator al literaturii.

Din punct de vedere „tehnic" însă, înseamnă altceva: că genurile literare vechi au început să decadă, să moară, cum pe vremuri a murit epopeea, ca să fie înlocuită de tragedie, şi apoi tragedia, ca să fie înlocuită de roman.

Prin ce se înlocuieşte vechiul gen al romanului? Prin genul literar al reportagiului.

Reportagiul a devenit, astăzi, un gen tip, din care nasc şi cresc diferite genuri „variante".

Gazetele, fotografiile, cinematograful nu mai puteau lăsa arta să fie aşa cum era, în formele ei vechi. Calapoadele s-au lărgit. S-au spart.

Astăzi, călătorim, umblăm, vedem, suntem zguduiţi de transformările sociale pe care le trăim şi aceste lucruri ne obligă să ne apropiem de ele şi să le exprimăm în felul pe care ele ni-l dictează.

Literatura răsuflă. Dar aproape că nici nu ar mai trebui să se numească literatură, într-atît reportagiul, jurnalul au schimbat-o la faţă.

Marele număr de romane care circulă pe piaţă încă constituie o dovadă clară că romanul va muri pînă în zece ani. Au devenit facile, mecanice. Mecanizate — adică moarte, ucise.

Mult mai multe tragedii existau după Racine (cînd tragedia murea) decît în vremea lui Racine, cînd ea trăia cu atîta tinereţe.

În ceea ce priveşte poezia, ea s-a chircit şi mumificat definitiv în gheţarele hermetismului. Teatrul, idem.

Astăzi trăiesc reportagiul, fotografia şi cinematograful.

Aceste forme ale artei vor dispărea, desigur, cînd totul se va „re"- linişti în lume şi cînd vom fi călătorit prea mult. Dar pînă atunci, mai au enorm de cîştigat.

Romanul şi poezia au decedat pentru că nu mai pot cîştiga nimic. Pentru că nu se mai pot decît repeta. Şi o dată cu ele a murit şi revista literară, şi critica literară.

Criticul nu mai poate fi un om care clasează şi care dumică expresia, ci un ins care se informează şi controlează dacă e adevărat ceea ce povesteşte, din călătorii sau stradă, reporterul — literatul tipic al zilelor noastre.

Credinţa, anul II, nr. 73, 2 mart. 1934, p. 3.

EX-CRITIC

Şi între timp, noi vorbim despre *moarte*, despre frică, despre cataclism, fără să mai avem sensul morţii, al fricii, al cataclismului. Pentru că facem literatură, moartea, frica şi cataclismul au devenit lucruri comune, lucruri uzate, mode şi predilecţii literare, cartuşe albe.

Şi însăşi această constatare este o cartuşă albă. Pentru mine şi pentru inima dumitale, da; pentru inima dumitale literară însă, încă nu şi de aceea, de vrei să faci literatură de succes, poţi încă să utilizezi aceste teme, mai norocoase, azi, decît Pitigrilli, Dekobra şi Ionel Teodoreanu. Grăbeşte-te însă, căci în curînd se vor demoda şi vei fi ameninţat să pari un întîrziat sau un anacronic, sau lipsit de originalitate, sau (şi toate astea la un loc) un jenant epigon. Ştiu eu? Poate că atunci vei fi aşa, neînţeles de oameni, şi tocmai de aceea, mai aproape în disperarea dumitale adîncă, ignorată, desconsiderată, decît noi ăştia, cei la modă, ale căror disperări literare îşi găsesc, în micile sau mai marile succese ale pieţii, o consolare vanitoasă şi facilă, vei fi mai aproape de adevărata speranţă şi de mîntuire,

care e, natural, dincolo de societate, de oameni, de literatură, critică literară, filiaţie de teme şi istorie literară ş.a.m.d.

Peste cîţiva ani, într-adevăr, oamenii vor fi pierdut sensul adevărat, sensul nostru viu al morţii, pentru că oamenii sunt animale culte şi nu se cade să vorbească şi să gîndească decît ceea ce le dă voie cultura.

Pe urmă, aceste dureri spuse, rásspuse şi supraspuse se vor fi tocit în expresia lor de astăzi şi prezenţa lor se va fi uzat.

Orice expresie literară se banalizează şi, astfel, îşi pierde acuitatea. Literatura şi filosofia diminuează şi toceşte acuitatea oricărei suferinţe autentice şi astfel suntem *condamnaţi* (atenuaţi, diminuaţi, *părăsiţi* de noi înşine de două, trei ori pînă la o uitare completă) să abdicăm, să ne trădăm, să ne refuzăm, să nu ne înţelegem pe noi înşine.

Herald, mart. 1934, p. 10.

ALTCEVA

(Ceva care nu se raportează la nici o realitate precisă.)

Este bine ca debutantul literar să calce cu pasul drept. Aceasta nu înseamnează că trebuie să meargă într-un picior. Nu! Am vrut să spun: întîi cu pasul drept, apoi stîngul, apoi dreptul, apoi stîngul.

Să calce, adică, cu amîndouă picioarele. Dacă ar călca într-un picior, ar fi exact ca muzicantul într-o ureche. De fapt, a călca pe o hîrtie albă în două picioare nu înseamnează decît a fi de două ori (care se contrabalansează) într-o ureche. Nimeni nu înţelege bine acest lucru: dacă ar înţelege, ar fi în defavoarea literaturii româneşti.

A călca cu dreptul înseamnează a fi nepotul lui Titu Maiorescu la 1870, fata lui B. P. Hasdeu la 1890, muşteriul lui Dobrogeanu-Gherea, cam prin aceleaşi vremuri, ginerele lui Mihail Dragomirescu la 1910, nepotul lui E. Lovinescu pe la 1920-1925, puişorul cloştei Mircea Vulcănescu şi membru al „Criterionului" la 1933.

Acesta este primul pas. Al doilea pas va fi 20 000 lei lunar de la un mare cotidian. Al treilea pas, o funcţie importantă în stat. Al patrulea pas, un editor. Al cincilea pas, o nevastă vîrstnică şi milionară. Al şaselea pas, premiul sau Năsturel, sau numai Nobel şi Eternitatea, adică E-ter-ni-ta-tea.

Ca ocnaşul, fiecare pas va trage după sine o dulce greutate de plumb: 1) un tratat al disperării; 2) înălţarea unui turn spre Dumnezeu; 3) prinderea de picior a lui Dumnezeu; 4) un roman fantastic în care se vede cum Arhanghelul Mihail bate pe Draci la spate; 5) o apologie, scrisă cu nerv, cu singe, cu pumni, cu dinţi, a Iubirii Divine şi 6) Extazul, contemplarea olimpicului Buric.

Acestea sunt, doamnelor şi domnilor, fazele de înălţare ale literatului, scriitorului, filosofului român de o oră, de o zi, de totdeauna, cu condiţia simplă de a călca cu piciorul drept.

Văd bine că nu se face să iau aşa în derîdere pe Literaţi, pe Cititori. Vă prezint, de aceea, remuşcările mele. Şi pot continua: Nu pot pricepe care e rostul privilegiului imens de care se bucură literatul. În ce constă acest privilegiu?

Să vedeţi!

Toată lumea poate fi, fără excepţie, literată. Cu condiţia simplă, necesară şi suficientă să-i vie în gînd.

Tînărul se gîndeşte să fie funcţionar, inginer, magistrat, profesor, avocat, popă, hoţ. Se munceşte, se perfecţionează şi devine un bun popă, hoţ, funcţionar etc... Dar totul se rezumă la persoana lui şi se termină odată cu viaţa lui. Nu e considerat, nu e admirat, nu e zeificat, nu e considerat dintr-o lume de esenţe superioare, precum, şi nejustificat, este considerat literatul.

Nejustificat, n-o spun pentru că orice om normal, cu răbdare, muncă, perfecţionare şi alte marafeturi, poate fi — dacă-i dă prin gînd să facă treaba asta — scriitor de mare, cel puţin, talent. Poate fi perpetuat, eternizat etc. Dar nu-i dă prin gînd şi cui nu îi dă prin gînd îşi închipuie (o! ce greşeală!) că nu se poate.

În realitate, o carte nu este scrisă de un om. Ea este scrisă de o epocă şi dictată unui om care fraudează, care fură expresivitatea unei epoci întregi şi o trage pe singura lui spuză. Îi aparţine individului numai greşeala, numai scrisul prost. Tot ceea ce este mare, expresiv, semnificativ în operă nu îi aparţine individului. Din punct de vedere estetic, de altfel, epoca are o singură valoare, neclasibilă, incomensurabilă, a expresivităţii ei. Se exprimă ea însăşi pe ea însăşi prin instrumentul inconştient al unui individ care a acceptat să i se dicteze.

Să nu credeţi că nu îmi pare rău. Şi eu sunt literat. Şi lipsa mea — pentru d-voastră, pentru mine nu — de semnificaţie individuală mă întenitează (sic!).

E drept că uneori insul se derobează. Devine liber. Dar atunci insul este considerat într-o ureche, calcă într-un picior, nu e ca toată lumea. Nu e crezut că este altfel ca toată lumea. Dar este crezut că nu are ceea ce are toată lumea.

E trist, dar aşa este.

Litere, anul II, nr. 10, 15 mai 1934, p. 1.

JURNAL

Cînd eram şi mai tînăr, am scris o cărţulie cu versuri foarte frumoase. Cînd am început să scriu critică, recenzenţii mi-au spus că sunt un poet slab. Adevărul este că sunt şi un critic foarte bun, dublat de un bun autocritic.

*

De cînt a apărut *Nu*, recenzenţii, nepricepînd nimic din carte, mi-au spus că sunt deştept, dar neserios. M-au sfătuit să devin serios.

Dar că sunt deştept şi neserios e un lucru pe care l-am scris eu însumi, de-a lungul şi de-a latul întregii cărţi: trei sute de pagini. Ei n-au înţeles că i-am atras în cursă şi că nu sunt, în realitate, nici deştept, nici neserios, ci foarte tîmpit şi foarte serios.

*

Cum am dovedit a fi un bun autocritic? Păstrînd tot ce era frumos pentru mine; dînd publicului ceea ce era urît; fiindcă îl desconsider.

Totuşi, ceea ce am publicat nu este aşa de urît: ceva din soarele spiritului meu iradiază.

*

Ceea ce mă amuză este următorul lucru: am spus, odată, la întîmplare: Sunt vanitos, deştept, neserios. Şi recenzenţii mei au descoperit şi au denunţat: E vanitos! e neserios! ce păcat că este deştept.

Am de gînd să scriu o carte în care să-mi întăresc afirmaţia de mai sus: Sunt tîmpit! Sunt serios!

Recenzenţii vor scrie, vor descoperi: E serios! Păcat însă că e tîmpit!

*

Tîmpiţi sunt recenzenţii. De fapt.

*

Temă: *Eu rîd. Eu plîng*. Stabiliţi diferenţa şi punctele comune.

Eu plîng, eu rîd sunt două propoziţii simple. Amîndouă au un subiect, care e pronume personal (pers. I) şi un predicat care este verb — prezent indicativ, pers. I singulară.

Deosebiri: *rîd* are un *r* şi un *d*, pe cînd *plîng* are un *pl* şi un *ng*; e drept că şi *rîd*, şi *plîng* au un *î* care-i apropie.

Ce e mai frumos, *rîd* sau *plîng*? *Plîng*, pentru că *pl* sună mai plăcut decît *r*.

Aceasta se numeşte a face critică literară. Adică: a privi lucrurile pe dinafară.

Criticul caută sufletul poeziei, cum caută doctorul sufletul omului: ciopîrţeşte, ciopîrţeşte, şi nu-l mai găseşte. Au omorît un om degeaba.

Criticul omoară poezia degeaba.

*

Nu e frumos ce îmi place mie, ci e frumos ce e frumos, este obligat să-şi zică snobul, criticul şi orice om de gust şi cultivat. Şi în loc să înghită ce le place, ei înghit ce e frumos. Şi nu le place. Dar n-au ce face.

*

O explicaţie pentru domnul Şerban Cioculescu. Critica este un joc futil, complet neimportant. Ca şi cultura. Ca şi viaţa socială. Cine le vădeşte neimportanţa şi futilitatea? Moartea.

E spus urît, dar pe faţă.

*

Pot face chiar şi critică serioasă. Şi o voi dovedi printr-o farsă. Voi scrie mai serios decît însuşi domnul Şerban Cioculescu, profesorul şi părintele spiritual al d-lui Mihail Ilovici. (Dl. Mihail Ilovici trebuie să fie încîntat. A devenit minge.)

*

O deformare profesională împotriva căreia trebuie să lupt mă incită ca, de cîte ori iau tocul în mînă, să scriu despre literatură şi critică. Trebuie să părăsesc acest obicei prost, demn de nepricopsitul ăla de Camil Baltazar.

*

Constantin Noica: băiatul cuminte, cu pantalonaşi scurţi, blond şi politicos (sărută mîna la cucoane) al generaţiei tinere. E geometru, fiindcă are cerc. Se mai joacă şi de-a Henri Poincaré.

„Vai, ce drăguţ, ce deştept!", zice baba Şerbana. „Se face ca bunică-sa."

De fapt, Noica este ca bunicul Henri Poincaré cînd acesta devenise bunic. Dar H. Poincaré n-a fost bunic toată viaţa.

Norocul lui C. Noica este că al său echilibru e forţat, fals, precar. Oricînd se poate dărîma ca un castel de cărţi. E un sentimentalism care, în realitate, nu are o adevărată aderenţă la obiect.

Domnul C. Noica leşină. Oooo! Geometrie! Oooo! Mathesis universală!

Cum ar fi leşinat: O! ce tablou!! O! ce fată frumoasă!!

Şi aceasta se poate numi, după unii, poezie cu prelungire ştiinţifică.

C. Noica este amortizat de nu ştiu ce bîtă: în cap. Înainte era mult mai inteligent şi mă emoţiona foarte tare. Acum, de cînd îl văd aşa fleţ, nu mai dau doi bani pe el.

De fapt, adevărul e altul. C. Noica e încă inteligent. Dar C. Noica vrea să „rezolve", pentru ca el şi România să aibe un viitor cultural. „Să facem ceva pozitiv!"

Crede că se poate! Se înşeală.

*

Cele de mai sus se numesc aprecieri necontrolate, tupeu, megalomanie, model de critică mahalagească, de rea credinţă. Asta ca să o iau înainte.

*

Îmi pierd vremea cu fleacuri. Ei şi? Îmi dau seama cît de caraghios este să scriu despre aceleaşi şi aceleaşi personagii ale mahalalei noastre literare. Recunosc că e un viciu de joasă calitate.

Dar cine nu joacă table sau tabinet? Cine nu fumează? Cine nu bea o ţuiculiţă înainte de masă?

Şi la urma urmei, de care lucruri importante să mă ocup? De Dumnezeu? În clipa cînd mă ocup de el, se schimbă în N. Iorga. De Sf. Petru? Se schimbă în Nae Ionescu. De moarte? În clipa cînd o numesc, mă ia şi nu o mai pot numi — sau nu mă ia şi devine d-na Karnabatt.

Vorbind însă despre fleacuri, risc cel mult ca fleacurile să se înalţe (cît pot) şi să se sfinţească.

Mai bine să sfinţesc fleacurile, decît să compromit sfinţii.

Familia, seria III, anul I, nr. 5-6, sept.-oct. 1934, p. 47-49.

ANUL LITERAR 1934 ŞI CEILALŢI ANI

Cărţile de literatură românească apărute anul acesta, acum doi ani, acum trei ani, acum patru ani ş.a.m.d. sunt aşa de revelant proaste, în imensa, imensa lor majoritate (de la 1920 încoace, nu ştiu dacă am putea reţine zece cărţi literare şi cincisprezece poezii), încît criticul este neapărat nevoit să-şi stabilească un criteriu minor, o scară de valori inferioară, bună pentru cultura românească. Altminteri, pornind de la un criteriu ce ar ţine seamă de posibilităţile universal-umane de realizare artistică şi avînd prezente, drept modele, nu chiar capodoperele, dar operele literare universale, un critic nu ar putea fi în România decît negativ.

Noi înşine, văzînd că nu găsim frumoase micile compoziţii ale literaţilor români, am fost incitaţi să credem că nu vedem bine, că nu avem priză decît asupra urîtului, că frumosul, că valoarea ne alunecă şi că n-o putem intui. Şi, de multe ori, bîntuiţi de grave crize de neîncredere în puterile noastre de intuiţie critică, ne-am crezut maniac, rău, înfumurat, gelos. O dramatică analiză a posibilităţilor noastre de obiectivitate, o reexaminare severă a criteriilor noastre; o evidenţiere a imbecilităţii evazive de care recenzenţii români sunt voluptuos cuprinşi nu au reuşit întotdeauna să ne facă convinşi de propria noastră clară dreptate. Acuzaţiile ce ni se tot aduc, că am face pe deşteptul, că luciditatea noastră lichefiază sau dizolvă realităţile, că nu iubim, că suntem cretin, că suntem copil teribil, ne-au

intimidat uneori, mai cu seamă fiindcă ne-a plăcut să ne lăsăm intimidaţi; căci, într-adevăr, decît să fii singurul care vezi just situaţia extrem de grea, de obositoare şi total intolerabilă, este mult mai reconfortant să accepţi a fi singurul care se înşeală. Cu atît mai mult eram dispuşi să acceptăm această odihnitoare soluţie cu cît, necrezînd în divinitatea ei, nici în forţele sale terapeutice, nici în haşişurile ei, nici în semnificaţia ei metafizică, nici în posibilitatea ei de a constitui o punte, cît de şubredă, către stele, ci crezînd, dimpotrivă (o! nu căutaţi aci motivele, argumentele şi celelalte scrupule), că ea separă, înşeală şi trădează, avem bucuria să putem crede că pesimismul nostru este eronat, că anarhia noastră este o sminteală, că adevărul — la care, de altfel, toţi, cică, am putea parveni — este întremător, major, luminos, higienic şi moral, nu este de partea noastră (o! Doamne, ce fericire, ne-am iluzionat, ne-am înşelat oare? nu eşti, prin urmare, negru în cerul gurii; şi există un cer? o gură?) şi că se pot crede lucruri bune despre viaţa, despre cultura românească şi că d. Ion Minulescu este mai mare decît Verlaine, Stamatiad, mai mare decît Baudelaire, că Ionel Jianu şi Alexandru Vianu sunt inteligenţi, că F. Aderca este mai „bine" decît J. Benda, că Petru Manoliu este nu numai lucid, dar şi onest, că Mircea Eliade e un gînditor adînc, un profund cunoscător al filosofiei indiene, că criticii, criticii noştri sunt critici mari, că noi înşine suntem mai mari decît Papini, pe care, de altfel, îl plagiem, afirma de curînd cineva.

Cititorii noştri — care sunt mult mai inteligenţi, mult mai clari decît scriitorii şi oamenii noştri de cultură — îşi dau seama ce ridicul ar fi însă ca subsemnatul să creadă că adversarii lui au dreptate, fie în cele ce-i privesc pe ei, fie în ceea ce îl priveşte pe el. Cu o nesfîrşită, sfîşietoare tristeţe, subsemnatul este obligat să constate că are dreptate, că nu poate fi prost, iluzionist şi fericit.

•

Generaţia războiului, cu N. Crainic, Cezar Petrescu, Camil Petrescu, Lucian Blaga, Nae Ionescu, Tudor Vianu, Ion Barbu, este o generaţie fără stea de prima mărime. Doar în jurul lui Nae Ionescu, cîţiva, din generaţia noastră, converg.

E o generaţie cu unul sau doi filosofanţi, scriitori de eseuri care încearcă să facă şi sisteme periferice, sau a unor literaţi mediocri (ca Cezar Petrescu, Ion Barbu, Camil Petrescu), sau a unor gînditori care nu scriu, despre care nu se poate şti nimic decît din auzite. Şi „cel despre care nu se poate şti nimic decît din auzite" este totuşi singurul care ar mai putea s-o justifice sau s-o scuze.

Ce ruşinos mi se pare astăzi să auzim, de pildă, următorul lucru din gura unui romancier de seamă: „Vlahuţă şi Coşbuc erau aşa de mari, că nici pe strada lor nu îndrăzneam să trecem". Astăzi Vlahuţă şi Coşbuc ne apar nişte biete momii, de altfel jenante.

Dar tot aşa de jenant va fi să se afle că Cezar Petrescu era un mare romancier, Tudor Vianu un gînditor, şi un gînditor cu atîta autoritate şi grosime în glas.

De această generaţie şi de cele două precedente, generaţia de astăzi, foarte şmecheră, rîde cu mari hohote şi cu mult simţ critic.

Dar de generaţia rîzătoare, vă daţi seama că şi mai mult se va rîde. Căci, dacă faceţi un oarecare efort, uşor puteţi înţelege că despre, de pildă, d. Eliade se va rîde mult cînd se va zice că era filosoful generaţiei. Filosof un romancier, haida-de! Se va rîde cînd se va spune că e romancier. Romancier acest liric? Haida-de! Se va rîde cînd se va spune că a fost liric. Liric acest filosof nefilosof?

Se va rîde de asemeni cînd se va spune că d. Petru Manoliu era paradoxal: căci va fi paradoxal să se spună că era paradoxal un domn care face paradoxe stricînd sinteza. Se va rîde monstruos, sau trist, cînd se va zice că Dan Botta era considerat poet — şi nu ţambalagiu, sau muzicuţă, sau calamburgiu (oaia unanimă), sau desenator de figuri animate.

Se va rîde de asemeni cînd se va spune că Petru Comarnescu era filosof. Filosof, nu reporter?

Vreau să spun un lucru: Petru Comarnescu ar fi putut fi un foarte bun gazetar (ca mişcare, nu ca talent), dacă am fi avut în ţara noastră filosofi care să-l împiedice să facă filosofie. Mircea Eliade ar fi putut fi un romancier lizibil, dacă am fi avut romancieri mari şi buni cunoscători de cultură indiană.

Dan Botta nu ar fi fost nimic, decît coţcar, iar Pompiliu Constantinescu — un institutor.

Dar fiindcă în România nu avem generali, punem pe plutonieri în funcţiile generalilor.

Generaţiile succesoare de plutonieri înţeleg foarte bine că predecesorii generali nu au fost decît plutonieri „de-ai lor" şi rîd camaradereşte de ei. Dar nici ei nu sunt decît plutonieri.

Suntem o ţară nenorocită de gazetari, cu nenorociţi gazetari, care sunt orice: filosofi, savanţi, poeţi, pictori, magistraţi, filfizoni etc... etc...

*

„Priveşte istoric, integrează-te în seria istorică şi vei înţelege valoarea şi vei afla justificarea tuturor faptelor româneşti", spune o voce gravă şi foarte autohtonă.

Justificarea, da, sigur aş afla-o. Dar valoarea, nu. Pentru că istoria este determinare, justificare, dar nu valoare. Faptul că rolul meu în istorie este extrem de însemnat şi necesar nu mă împiedică de a fi mediocru, dacă istoria este mediocră.

Istorie: lampa are lumină prea tare. Trebuie să pun un *abat-jour*. Pun un *abat-jour*. De ce am pus un *abat-jour*? Pentru că era lumină prea tare. Justificare istorică.

Dar lumina nu era prea tare, decît pentru că ochii noştri erau bolnavi. Dacă ochii noştri nu erau bolnavi, lumina era bună.

În istoria culturală românească, trebuie să ţinem seamă întotdeauna de infirmităţile intelectuale ale românilor. Şi toate faptele din istoria culturală românească sunt un răspuns sau o determinare a debilităţii intelectuale româneşti.

Dacă te integrezi în istoria românească culturală înseamnează, de la început, că abdici de la orice altitudine şi că accepţi decăderea ta în decăderea ei. La cauze mici, efecte mici. Efectele mici corespund cauzelor mici? Iată o întrebare care nu se mai înţelege. Căci nu mai putem înţelege decît: efectele corespund cauzelor? Fără să ne mai dăm seama dacă cauzele sunt mari sau mici.

Dacă corespund cauzelor, sunt justificate. Adică: dacă împlinesc un sens istoric, sunt justificate. Adică: au valoarea istorică.

Istoria nu este un criteriu. Istoria este o scuză. Istoria este o tristă scuză.

Aceste lucruri, de altfel, se ştiu. Dar nu se spun întotdeauna. Nu se spun, nu se acceptă cînd nu convine. La noi nu convine şi nu se acceptă. Se acceptă numai ceea ce convine.

*

Anul literar 1934 a dovedit foarte limpede că la noi nu se pun decît problemele care se pot pune. Adică lucrurile care sunt dictate. De pildă: lucrul cel mai grav, cel mai palpitant ce s-a discutat în 1934 a fost prefaţa lui Nae Ionescu la un roman de M. Sebastian. Prefaţa privea problema antisemită. Singura problemă care putea suscita discuţii, pentru că aşa dictează contingenţele, să se discute *mai întîi de toate* această problemă care, în fond, în esenţă, în abso-

lut, este cu totul ininteresantă, minoră. Dacă ar exista o criză a ciorapilor, problema socială, economică şi metafizică cea mai importantă ce s-ar putea dezbate nu ar fi decît „ciorapul".

Altă problemă? Şomajul. Dezbătută în *Întoarcerea din rai*.

Dar însăşi problema culturii româneşti nu este dictată de inexistenţa culturii româneşti sau de criza ei, şi nu se integrează şi ea în istorie?

Iată de ce nu iubesc problemele. Pentru că sunt *necesare*, adică determinate. Nu iubesc decît problemele false.

Critica, anul I, nr. 1, 7 febr. 1935, p. 2-3.

EUGEN IONESCU, TUDOR ARGHEZI, VLADIMIR STREINU ŞI... RAPORTURILE DINTRE POEZIA ESTETIZANTĂ ŞI CEA VITALISTĂ

Primim din partea d-lui Eugen Ionescu articolul de mai jos. Un articol care cuprinde variate „somaţii" şi nu mai puţine aprecieri personale. Lăsăm autorului gloria unei idei delicate şi răspunderea calificativelor şi datelor lirice; fenomenul Eugen Ionescu se poate greu încadra în istoria literară a zilei, fiindcă trăieşte în afară de cenacluri şi concesii.

Obligaţiile noastre profesionale ne interzic uneori răspicatele atitudini. De aceea, admirînd pasiunea, exclusivismul aceluia care a scris *Nu*, îl livrăm cititorilor şi confraţilor care au libertatea să-l guste sau să-l sfîşie.

Comentar la un comentar

Cînd am scris în *Ideea românească* (I, 2-4) o recenzie puţin însemnată despre *Cărticica de seară* şi *Efortul Arghezi*, am făcut-o cu destulă jenă, nu din îngîmfare, dar pentru că atît de evidente îmi apar sfîrşitul, inactualitatea, lipsa de eternitate şi chiar de rezistenţă ale poeziei argheziene, şi eram convins că spun lucruri atît de banale şi în asentimentul tacit al tuturora, încît socoteam că este tot aşa de interesant, astăzi, să scrii despre Victor Eftimiu şi despre profun-

zimea cugetărilor sale. Acela pentru care problema Arghezi constituie o problemă adevărată şi aşezată în centrul preocupărilor sale îmi pare tot aşa de sărac ca şi acela care ar avea o problemă Eftimiu. Orice problemă literară este, de altfel, o problemă pe o scară spirituală inferioară şi singura ei justificare ar consta în încercarea de a-i găsi o punte supraliterară: nu politică, desigur (ar scădea-o şi mai mult), ci metafizică.

Totuşi, domnul Vladimir Streinu (*Comentar întîmplător, Gazeta*, II, 430, din 20 august 1935) se revoltă, trăieşte cu actualitate această problemă desuetă şi apără pe T. Arghezi ca şi cum apărarea sau respingerea lui T. Arghezi ar mai putea constitui un centru de preocupări. Domnul Vladimir Streinu este o inteligenţă acută, un polemist abil şi periculos, dar a fost mai multă vreme deputat şi a pierdut, se vede, contactul cu actualitatea problemelor de cultură. Astfel, de curînd, a găsit să se ocupe de acel bătrîn şi ahtiat academician *in spe* şi sac de mălai Vianu, pe care, de altminteri, l-a dezumflat; iar acum îl apără pe Arghezi. Singura şansă pe care o mai aveam de a-mi ierta mie însumi articolul despre *Efortul Arghezi* era speranţa că va trece neobservat. Dar, în definitiv, dacă Arghezi mai este actual pentru deputaţi, se cuvine să-l lămurim deputaţilor.

Ce nu pot pricepe, în ruptul capului, domnule Vladimir Streinu, este faptul că poate fi admirată opera unui ins care nu pune probleme de idei, nici afective, nici de viziune proprie, nici prea interesante probleme tehnice, nici de limbă, ci numai probleme lexice.

Cînd spuneţi că T. Arghezi este un „geniu verbal", vă referiţi la această prolificitate lexică şi de ea vă uimiţi. Cînd eu spun însă „geniu verbal", spun aceasta în derîdere, cu un sens peiorativ. Tot aşa, cînd spun că Arghezi este hugolian, nu îl iau drept Hugo, ci stăpînit de viciile şi ineficienţele hugoliene. Într-adevăr, inventivitatea verbală argheziană nu primeneşte intuiţiile: a spune, de pildă, „ziarul" *Facla*, şi nu „gazeta" *Facla*, nu modifică întru nimic conţinutul intuiţiei, obiectul. Evident, există trepte şi diferenţe înlăuntrul acestui „geniu verbal", care se poate afla uneori la limitele prime ale cunoaşterii sau ale magiei. Dar la aceste culmi nu poate pretinde verbalismul arghezian, care rămîne pe un plan iremediabil inferior şi rudimentar. Se află adică, doar cu o intensitate mai mare, pe treapta inventivităţii verbale a crevediilor şi a birjarilor „care ştiu să-njure bine", foarte exercitaţi în acest gen şi stil de inventivitate verbală. Nu toţi (nu Racine, Rilke, Lamartine, Vigny, rapsodul epopeii lui Roland etc.), dar mulţi poeţi mari au avut şi inventivitate verbală.

Dar nu toţi cei ce au inventivitate verbală sunt poeţi mari. Şi, în orice caz, inventivitatea lor verbală nu este autonomă şi fără conţinut, ci un corolar sau o consecinţă, dar niciodată o problemă în sine şi un scop.

Aş căuta, domnule Vladimir Streinu, să precizez amănunţit eu însumi treapta spirituală inferioară a abundentei, dar prolixei vorbării argheziene şi lipsa sa de adevărată renovare tehnică, dacă nu aş mai fi încercat acest lucru tot eu cu slabe mijloace şi, cu mijloace mai bune, Ion Barbu şi domnia-voastră înşivă. În orice caz, este evident că întemeietorii tehnicei poetice moderne sunt, la noi, Urmuz, Tristan Tzara şi Ion Vinea. Maniera lui Arghezi de pînă la 1920 nu s-ar fi depăşit fără ajutorul şi modelul de mai tîrziu al celor trei scriitori amintiţi. Lucrul acesta e poate prea nou şi, în orice caz, prea complicat pentru a fi discutat la repezeală, dar îmi promit să revin, cu date, cronologie şi documente asupra acestei probleme şi să încerc să repar una din cele mai grave, mai grosolane, mai penibile erori din istoria noastră literară modernă.

Subliniez deocamdată că poezia argheziană valabilă datează de după 1920 sau chiar 1925. Pe vremea cînd Vinea scria minunatele sale *Scripturi*:

Unde eşti, fiule Absalom...
Străjile te-au străpuns, haite te-au sfîşiat
Ca pe un vînat de goarne asurzit...
De pasul tău se înfiora lutul femeilor,
Coama ta fulgere zbătea
Cînd ropoteai porunci în rostogol
Ca tunetul deasupra oştilor...
În ochii tăi ca în iezere
Soarele-şi regăsea roţile
Şi nici un cal nu ţi-a scăpat din coapse
Pînă cînd ghearele pădurii te-au smuls
Şi-atîrni de-acum peste bătălii,
Alb ca drumul robilor
În care lăncile au spart cele dintîi
Stele roşii...
Inima, purpura şi-a plîns în măcelul serilor

şi mulţi ani după ce a fost scris *Cîntecul de război* al lui Tzara, poezie atît de lapidară, de modernă, de intensă, de eliptică, neegalată decît tot de Tzara cu minunatele versuri:

Se întorc pescarii cu stelele apelor
împart bucate săracilor, înşiră mătănii orbilor,
împăraţii ies în parcuri la ora asta,
care seamănă cu vechimea gravurilor...

Arghezi se lăuda încă cu ale sale prolixe şi versificate consideraţii din poemul *Făt-Frumos*:

Unde-a plecat călare Făt-Frumos
De nu se mai zăreşte nicăierea?
Fluierul lui cînta şi-n cingătoare
Şi zeci de sate albe fermecate
Cu sute de feciori şi de fecioare...

Tot aşa, la data apariţiei acestor incomparabile strofe, ale lui Vinea:

Drumul tot mai alb, în tot mai întunerec,
flori se uscau undeva, n-ai uitat
lumina paşilor în acel întunerec
şi tot ce tăcînd în noi a cîntat...
Şi apoi luna, lacăt pe tăcerea zării
Între cer şi cîmpuri, farmec încuiat,
Pe gînduri din ochii de culoarea vremii
Pleoapele de aur care s-au lăsat...

Arghezi contrabalansa cu aceste suspecte fleacuri:

Dar unde merg? prin ce oraş
Azvîrlă paşii mei ecouri
Ce hohotesc de mă-nspăimînt,
Oraşul doarme în mormînt...
Iar tu, acea de altădată, revino doar o clipă în viaţă,
Căci eşti în mine neuitată
Apari din lumea ta, te chem...

sau, dacă vreţi să continui, remarcaţi, domnule Streinu, cu ce poezie se lăuda Arghezi în 1921, luna iulie, în *Hiena* (apărea, în altă parte, *Erinnerung*):

Cînd mi-a sărit pe dinainte,
Rîul mi-a spus, vino cu mine

Şi nu m-am dus.
Cînd îmi trecu pe maluri
Vîntul mi-a spus...
Vino cu mine...
Şi nu m-am dus...

şi strofa finală:

Şi au trecut pe lîngă mine
Către apus
Apele, vîntul, stelele, şoimii
Şi au trecut cu toate şi eu cu ele nu m-am dus.

şi spuneţi dacă aceste poezii argheziene apărute după Urmuz, Tzara şi Vinea nu ne-ar convinge că Arghezi este un uzurpator?

Dar să revenim şi să ne mărginim la obiectul discuţiei, *Cărticica de seară*. Domnul Vladimir Streinu ridică discuţia pe un plan principial. Domnia-sa declară că aş fi detectivul imperfecţiilor mărunte din operele scriitorilor mari. Mai afirmă (nu e primul, nici ultimul): „perfecţiunea ucide arta", căci „Numai operele mediocre pot fi perfecte". Nu este locul să începem să ne descurcăm şi să distingem ce este exact şi ce este inexact în aceste afirmaţii. Dar domnul Streinu ar fi putut să observe că pe T. Arghezi îl acuz tocmai de *perfecţiune*: de perfectă mediocritate. Ce este perfecţia? Tocmai ceea ce înţelegem prin trucul arghezian, prin clişeu, reţetă, uşurinţă manuală, dexteritate, răceală, lipsă de participare, de spiritualitate, constitutive calităţi ale tehnicei argheziene.

În sensul acesta, Arghezi nu este niciodată *imperfect*. Căci este prea mediocru pentru a fi imperfect, prea mecanic, prea tehnic pentru a fi imperfect. Lucrează (de altfel se laudă singur) cu cuvintele cum ar lucra cu cuburile sau cu bilele.

Sunt convins şi eu că opera literară este bună prin lipsurile ei şi ale autorului (fără să cred că „lipsurile sunt în raport de necesitate organică cu opera", ci tocmai în raport foarte necesar de dezorganizare cu mecanismul operei), lipsuri care *trădează* intenţia exterioară şi care se eliberează de tehnică; lipsuri care indică complexitatea vieţii sufleteşti şi constituie valoarea, umanitatea operei literare; greşelile mărturisesc ceea ce autorul nu ar fi vrut să mărturisească, adică tocmai ceea ce îi este mai autentic, mai esenţial. Arghezi este cu desăvîrşire lipsit de „imperfecţii", Arghezi nu „greşeşte" niciodată, spune totdeauna ce vrea, pentru că nu are niciodată ce să spună: nici un tumult, nici un mister, nici o îndoială, nici o nedumerire, nici un lucru obscur. Cu alte cuvinte, opera literară trebuie să fie expresia imperfectă a unor viziuni, experienţe totale, perfecte („poeziile nu sunt versuri, poeziile sunt experienţe", spunea Rilke). La Arghezi însă, nu putem vedea decît expresia perfectă a unor trăiri, viziuni, experienţe imperfecte: semnul cel mai clar al mediocrităţii, al vieţii exterioare, aspirituale, plastice, materiale. Dacă gingăşia argheziană este *izmeneală*, e pentru că este „făcută", perfectă. Mi se pare semnificativ, de altfel, şi întristător faptul că acel care a scris că este „ţepos şi aspru în îndîrjirea-i vie" pozează în împăcat assisi-an sau numai biblic sau jammist cu lucrurile.

Între aceste stări, nu cred că este trecere, ci contradicţie interioară definitivă. Arghezi nu s-a împăcat cu Dumnezeu decît ca să-şi renoveze literatura epuizată, după cum cînd era baudelairian i se părea că demonismul ar avea succes literar.

D-le Vladimir Streinu, dv. sunteţi un om lucid şi ar trebui să nu vă lăsaţi prins în capcana acestui sentimentalism biblic. „Uriaşul împletind fire de iarbă", cum atît de poetic spuneţi, nu este duios, ci fals, ridicul ca un crocodil care plînge sau ca o vrăjitoare rînjind suav către copii. De altfel, după cum se vede, Arghezi este rotofei, prolix, pornograf, palavragiu, azi, cînd a devenit înger şi scriitor angelic, întocmai ca odinioară cînd era lucifer şi adept al modelelor literare luciferiene.

Dv. mai deschideţi însă şi altă problemă. Spuneţi anume că există o poezie „estetizantă" şi una „vitalistă". Această distincţie este de altfel cam neserioasă şi stîngace, cu atît mai mult cu cît, cînd vă manifestaţi preferinţele pentru poezia estetizantă, pot întoarce propriile dv. arme împotriva dv. şi spune că poezia cu model şi manieră biblică a lui Arghezi este slabă pentru că este estetizantă.

Căci poezia estetizantă este „o poezie cu influenţe, cu teme date, cu şcoală, cu modele". Iar poezia vitalistă este „o poezie care propune şi întemeiază modele". De fapt, ar fi mai clar să spunem poezie sau literatură autentică şi inautentică şi neoriginală.

Poezia e valabilă cînd experienţa poetului este autentică şi expresia poetică originală, căci originalitatea izvorăşte din autenticitate, lucru extrem de limpede şi de banal. E inutil să repetăm că Arghezi este tehnic, exterior şi manierist (biblic). Pe de altă parte, nu pricep predilecţia şi admiraţia dv. pentru cuvîntul şi poezia vitalistă. Căci iată care ar fi, după dv., calităţile lui Arghezi: *e atletic, uriaş, are o vitalitate robustă, are un contact direct cu viaţa*. Nu e loc

pentru nici o nedumerire; acest „vitalism" este biologic şi aspiritual, iar „contactul direct cu viaţa" e un contact cu zoologia.

Cu această ocazie, fără să vrea, d. Vladimir Streinu, imprudent avocat, face singur rechizitoriul propriului său client. T. Arghezi poate fi deci felicitat pentru sănătatea sa de fier („*Il est encore vert pour son âge*"), şi, de altfel, ştim că acest poet nu e o fiinţă slăbuţă şi delicată. Dar poezia este tocmai ceea ce se liberează din vitalitate (nu din viaţă), din animale, de grăsimi, de untură. Poezia este ceea ce dezminte vitalitatea şi contactul direct şi biologic cu viaţa. Robusteţea şi atletismul nu sunt calităţi literare, ci electorale, mitocăneşti sau de cultură fizică. Maiakovski şi futuriştii ruşi alesese prinţ al poeţilor pe boxeurul Goldsmit; acest boxeur era, iată — după clasificarea însăşi a d-lui Streinu — poet mai mare decît Arghezi, numai că acest boxeur nu făcea poezii şi apăra poeţii. Dar boxeurul Arghezi face poezie apărată de intelectuali: debilă apărare!

De fapt, trebuie să ne ferim de amestecul unei excesive vitalităţi şi sportivităţi în poezie şi trebuie să ne învăţăm să suspectăm orice argument vitalist în favoarea poeziei. Poezia este dezminţirea *vitalismului*, căci atitudinea estetică este, cu o definiţie oarecum schopenhaueriană, anularea, prin contemplaţie, a voinţei de a fi *vitalist*. Dar „vitalismul" nu este viaţa şi mai ales nu este viaţa sufletească. Şi acum încă un cuvînt. D. Vladimir Streinu afirmă că „lirismul abstract" este azi la modă. Şi de data asta e în urmă. Valéry a decedat poetic şi astăzi funcţionează o poezie ce ar putea într-adevăr să fie numită „vitalistă" şi al cărei model este printre mai mulţi alţii şi Klabund. La noi nu au intrat deloc în gustul publicului poeţi tineri ca: Dan Botta, Horia Stamatu, Emil Gulian, Virgil Gheorghiu, Eugen Jebeleanu, ci doar acele calamităţi „vitaliste" ca alde Miu-Lerca, Crevedia şi alţi bănăţeni. Aşa încît Arghezi, care imita pe „antivitaliştii" Baudelaire sau Maeterlinck cînd aceştia erau în vogă, este astăzi „vitalist". Căci Arghezi nu a fost niciodată în contratimp, ci „în timp": oportunism literar.

*

D. Vladimir Streinu — a cărui prietenie mărturisită faţă de mine, înlăuntrul polemicii, m-a reconfortat (preopinenţii mei, de obicei, mă suduie, nu ştiu să discute, vor să mă scuipe) — mă acuză de lipsă de seriozitate. Evident, se referă la cartea mea *Nu*. Ca să precizez unele lucruri, DECLAR CĂ ACEA CARTE NU ESTE O CARTE DE CRITICĂ LITERARĂ, CI STAREA UNUI SCRIITOR DE CRITICĂ A CĂRUI LINIŞTE A FOST TURBURATĂ DE PREOCUPĂRI MAI GRAVE. Dacă eram pantofar, aş fi spus, tot aşa: de ce să fac pantofi cînd pantoful se uzează şi cînd cel care poartă pantofii va muri? Sau: cum să stau liniştit să fac critică literară, cînd sunt chinuit de soluţionarea imposibilă a problemelor ultime? Pe scurt, *Nu* este cartea unui întîmplător critic literar, a cărui critică a fost minată de nesiguranţe care subordonau şi activitatea culturală.

Asta ca să se ştie ce rol accidental cu desăvîrşire a avut acolo critica literară, la care pot reveni cînd o prezint independentă de problemele ultime circumscrise la ea însăşi. Dacă însă şi d. Streinu continuă să mă acuze, cu termenul d-sale, de „neseriozitate", mă simt perfect răzbunat, căci însăşi cultura română, care consideră pe Costin Petrescu un mare pictor, pe N. Iorga un mare istoric, pe T. Arghezi un mare poet, este acuzată, de alte culturi, şi mult mai întemeiat, de neseriozitate şi de lipsă de importanţă. Şi atîta vreme cît acele nume vor fi etalonii ei, nu va putea juca nicicînd un rol cît de mărunt în cultura universală.

Facla, anul XV, nr. 1 371, 25 aug. 1935, p. 2-3.

UNDE D. EUGEN IONESCU ÎŞI MANIFESTĂ DORINŢA DE A SE „REABILITA" TOT ÎN COLOANELE FACLEI

O scrisoare scurtă, dar substanţială şi un „răspuns" mai lung • Cum poate fi „obiectivitatea" „perfidă" • Autorul lui *Nu* spune da, fără voie • „Hai să schimbăm datele problemei" sau jocul de-a baba-oarba

Avem pentru d. Eugen Ionescu o afecţiune împotriva căreia ne luptăm, cu greutate. Ne este drag omul, poetul, criticul; în ciuda celor ce semnează şi afirmă. Aceasta pentru motive pe care în „note redacţionale şi în cursive" nu ne-am sfiit să le arătăm.

E simpatic şi interesant d. Eugen Ionescu, deşi se luptă cu morile de vînt (de cele mai multe ori *fiindcă* se luptă).

Dar *„il faut que jeunesse se passe"*. Şi arareori tinereţea — prelungită — a manifestat mai preţioase daruri, mai grave erori. Din parte-ne, am reţinut mereu *promisiunea* şi am neglijat greşelile de judecată sau de informaţie. Încă o dată, pasiunea juvenilă nu se apreciază cu dramul, nici cu daralele bunului-simţ.

Cititorii noştri îşi amintesc că nu de mult am adăpostit în aceste pagini o controversă literară în care combatanţi erau d-nii Şerban Cioculescu şi Eugen Ionescu.

Ultimul cuvînt — pînă astăzi — a fost al celui dintîi. D. Eugen Ionescu răspunde abia acum prin textul care urmează, text însoţit de o amuzantă scrisoare:

Dar să începem cu scrisoarea, pe care în titlu — *graeca fide*? — am anunţat-o drept „substanţială":

Domnule Carandino,

Scrisoarea de mai jos zace de cîteva săptămîni în sertarul secretarului de redacţie al *Zorilor*. Decît să moară acolo, prefer totuşi să recurg la perfida dumitale ospitalitate, rugîndu-te să o publici în coloanele *Faclei*.

Cu mulţumiri,
Eugen Ionescu

La drept vorbind, nu ştim cine e mai vinovat, d. Eugen Ionescu acela care socoteşte ospitalitatea noastră drept „perfidă" sau noi care din exces de imparţialitate îl adăpostim?

Dar ne-am propus să servim adevărul şi în slujba lui neglijăm supărările sau dezagrementele personale.

Să ascultăm ce are de spus *în fond* d. Eugen Ionescu. Dacă are acolo dreptate, restul nu prezintă nici o importanţă.

Precizări şi d. prof. Cioculescu

Un foarte scurt articol al meu (*Efortul Arghezi — Ideea românească*, I, 2-4) a provocat o neaşteptată şi lungă supărare politicoasă a d-lui Vladimir Streinu (*Comentar întîmplător — Gazeta*), la care am răspuns, teoretic şi academic (*Facla*, 24 august 1935).

În urma acestei discuţii asupra monotonei probleme argheziene, d. Vladimir Streinu a tăcut. Credeam că va fi murit şi, cum pe d. Streinu îl preţuiesc şi-l simpatizez, aveam remuşcări şi mă pregăteam să-i scriu un necrolog. Dar, spre plăcuta mea surpriză, l-am întîlnit viu la cafenea.

Lucrurile s-ar fi oprit aici, dacă floreta, ca să zic aşa, nu ar fi fost preluată de un prieten şi odihnit adversar. Şi, iată, mă pomenesc, în *Facla* cu data de 30 august a.c., cu un lung, foarte lung articol a cărui principală temă era că nu sunt serios, că nu merit să se discute cu mine şi nici să se scrie despre mine nici două rînduri. Acest articol, plin de date, cifre şi constatări lucrate, în mod special, două zile la Academie, era prezentat sub formă de spontan interviu. Autorul se străduia, cu eforturi dureroase, dar lăudabile, să mă ia de sus. Mai aluneca din cînd în cînd, dar, cînd, stîngaci echilibrist pe frînghie, se clătina şi era gata să cadă, se ivea o prăjină care i se proptea de nas şi îl restabilea. Aşa încît, pot spune că, pînă la urmă şi cu bunăvoinţă, am fost luat de sus. Dar articolul era aşa de fudul, de doctoral şi cifrele „spontane" vădeau o aşa de adîncă şi tenebroasă memorie, încît credeam că autorul este chiar N. Iorga. Nu. Era numai d. profesor Şerban Cioculescu. Nici eu nu-mi explic cum modestele şi puţinele mele rînduri au izbutit, în mod nemeritat, să dezlănţuiască atît de lungi şi nemiloase controverse. De altfel, cu această paradoxală şi inexplicabilă situaţie m-am obişnuit de multă vreme, cum te obişnuieşti cu miracolul: odată, discutîndu-mă într-o pagină întreagă, cu litere mici, în ziarul *Vremea*, d. Pompiliu Constantinescu spunea că nu trebuie să se discute cu mine şi că, de pildă, cînd d. prof. Şerban Cioculescu polemizează cu mine, acesta cade în cursă. Şi, la rîndu-i, astăzi, d. prof. Şerban Cioculescu, într-o altă pagină întreagă şi tot cu litere mici (*Facla*), se străduieşte să demonstreze că d. Vladimir Streinu e ridicul cînd mă discută pe mine. Cum vedeţi, din această dilemă nu se poate ieşi.

După ce am citit lungul articol al d-lui prof. Şerban Cioculescu — mi- am formulat un răspuns succint pe care îl veţi citi, mai departe. Căci interviul d-lui Şerban Cioculescu are un cîntec ale cărui note trebuie să le scriu ca să-l fredoneze cititorii.

Am fost informat anume că, la apariţia răspunsului meu în discuţia cu d. Vladimir Streinu, cîţiva inşi literari au discutat cu aprindere şi îndelung neînsemnata mea persoană, acoperind-o, între ei, de ridicul şi au organizat, ciudat, un mic atac strategic. Cum d. Streinu declara că nu are ce să-mi mai răspundă, d. Cioculescu îl incita: „Nu merită să-i răspunzi, dar trebuie să-i răspunzi". Cum aceste incitări se loveau de un refuz de stîncă, d. Cioculescu şi-a organizat, prin *Facla*, o invitaţie oficială, o solicitare pentru „restabilirea ade-

vărului". Şi, după apariţia solicitării, a mai pus şi alte condiţii: se va duce la Academie să adune nişte date (ca şi cum era nevoie de date), dar va răspunde „sub formă de interviu" şi de sus, pe nas, ca un profesor. Pînă acum, lucrurile sunt foarte ridicule, dar iată că urmează şi o mică infamie. A cerut d-lui N. Carandino, primul redactor al *Faclei*, să nu-mi permită răspunsul în coloanele acestui ziar. D. Carandino nu a acceptat oferta în întregimea ei. A promis numai că nu mă va lăsa să răspund prea vehement. Lucrul a fost admis de ambele părţi şi articolul dat spre publicare. A doua zi însă (însuşi d. Carandino mi-a spus-o şi îl rog să aibă cinstea şi curajul să recunoască), a venit o comunicare de la d. profesor, prin care acesta cerea d-lui Carandino să modifice condiţiile: să nu am voie să răspund în nici un fel, nici vehement, nici nevehement.

Într-adevăr, săturat de aceste manevre, renunţasem să mai răspund vehement sau nevehement şi m-am gîndit să las în pace pe d. Cioculescu şi pe literaţii de la „Capşa" să se bucure pe socoteala mea şi să îngădui d-lui profesor bucuria unui mic succes. Şi m-am dus la Constanţa, pentru cîteva zile, unde m-am amuzat foarte bine.

Chiar aseară însă, îl văd pe d. Cioculescu, la „Corso", că mă salută atît de ceremonios şi totuşi atît de suav şi, în ceremonialul lui, atît de victorios (de trei ani mi-o coace), atît de sigur pe sine, încît m-am hotărît să răspund numai ca să nu mai fie aşa de îngrăşat, ca să-mi poarte pică, ca să stric veselia omului şi, în sfîrşit, din răutate şi din dragoste pentru adevăr. Căci altminteri nici problema nu mă interesează (am intrat în vorbă fiindcă s-a început vorba şi fiindcă m-am luat cu vorba) şi nici d. Cioculescu. Chiar mă îngrozesc gîndindu-mă că de trei ani nu am avut posibilitatea să găsesc, în toată această literatură, alt adversar, alt cap de turc şi nici altă problemă literară decît cea a poeziei argheziene şi că, dacă mai trăiesc şi dacă, Doamne fereşte, mai fac critica literară, alt adversar şi altă problemă nici nu se va mai găsi treizeci de ani de aci înainte.

Interviul d-lui profesor este plin de precizări şi rectificări. Să-mi permită şi mie să-i precizez o precizare. D. profesor spune: „Din capul locului ţin să vă precizez că nu aş putea discuta cu d. Eugen Ionescu despre poezia lui Arghezi, deoarece mi-a rămas dator încă de acum doi-trei ani cu o serie de precizări făgăduite." Să vedeţi cum stau lucrurile. Dar înainte, trebuie să vă somez şi pe d-voastră, d-le profesor, şi să fac apel şi la curajul, cinstea şi memoria d-voastră, pentru a recunoaşte următoarele: în urma articolelor mele despre d. T. Arghezi din *Floarea de foc* şi a participării d-voastră la dis-

cuţie (prin articolul din *Vremea*) urmată de o replică de a mea din *Floarea de foc*, ne-am întîlnit, într-o joi dimineaţă, la ora nouă, pe stradă. (Cer iertare cititorilor că trebuie să spun din nou anecdote, dar cu ce oare altceva s-ar putea înviora ternul tablou al literilor române?)

— Bună ziua, domnule Cioculescu.

— Bună ziua, domnule Eugen Ionescu.

Eraţi, domnule profesor, mi-aduc aminte, cam abătut, iar detaliile vestimentare... dar nu insist, ca să nu se spună că sunt alături de subiect. Veneaţi de la Găieşti. Într-adevăr, aţi spus (nu insist asupra timbrului vocii):

— Uite, acum vin de la gară. M-am dus şi la „Cartea Românească", am văzut *Floarea de foc* şi am citit răspunsul d-tale. Ai fost prompt. De altfel (politicos), m-aşteptam chiar să fii prompt... (după o pauză) dar, uite ce este, eu n-am să-ţi răspund, n-am să duc mai departe polemica.

— De ce?

— Pentru că am fost criticat în *Floarea de foc* şi nu înţeleg să duc o polemică cu o revistă care mă atacă... neloial. (Era vorba de o singură frază, inocentă, iscălită cu iniţiale, a poetului Horia Stamatu.) Şi după aceea, fără tranziţie, şi plictisit: Nu vrei să vii cu mine la un cinematograf?

D-le Cioculescu, vă rog să vă amintiţi clar acest mărunt fapt şi să vă explicaţi de ce, avînd în vedere şi că sunteţi mai în vîrstă decît mine, am fost pe urmă atît de politicos, de deferent faţă de d-voastră. Deferenţa mea exagerată faţă de d-voastră indica limpede că doream, pentru liniştea mea interioară, să aveţi ocazia unei revanşe. Dar cînd spuneţi, cu expresia d-voastră, că sunt „neurecheat", iată o obrăznicie la care nu mai aveţi dreptul şi pe care, d-le profesor, sunt gata s-o pedepsesc cu mijloace contondente.

Şi acum, iată loialitatea d-lui profesor: publică un interviu fals, într-o foaie care, prin notele redacţionale şi cursivele d-lui Carandino, ia atitudine împotriva mea şi mă ironizează în timpul chiar în care mi se dă o neospitalieră ospitalitate. Şi totuşi, boxeur combătut şi de adversar, şi de arbitru, am acceptat şi această situaţie pînă cînd mi s-a interzis însăşi urcarea pe ring.

Deşi discuţia se purta, în primul rînd, asupra valoarei în esenţă a poeziei argheziene şi numai în mod cu totul incidental asupra cronologiei (cum a remarcat, de altfel, şi d. Petre Boldur în foiletonul său din *Rampa*, cu data de luni 2 septembrie a.c.), d. profesor Şer-

ban Cioculescu evită, sub diferite pretexte şi fiţe, discuţia şi reduce toată problema la o chestie de date, şi reducînd-o, o falsifică. Cum însă d. Cioculescu este un ins care, deşi învaţă din greu să lucreze cu date şi abia le încropeşte, nu ştie deloc să utilizeze datele în folosul său, dar le utilizează admirabil în folosul meu. Să vedem cum.

Spuneam în articolul către d. Vladimir Streinu că: 1) Este necesar să încerc să repar grosolana eroare de istorie literară care îl consideră pe T. Arghezi întemeietor al poeziei moderne româneşti şi că: 2) prin 1920, cînd Ion Vinea publica poezii ca *Erinnerung* şi cîţiva ani după apariţiile lui Tristan Tzara, T. Arghezi publica, în reviste — alături de poezii de o tehnică nouă, superioară, expresivă, complexă — lucruri proaste, vechi, de o tehnică depăşită, inferioară, simplistă, şi cu care se lăuda. Lucrul cel mai important acesta este şi e exact. Dar d. profesor, bucuros că mă prinde ca să-mi dea o notă rea, jubilează: „Poeziile lui Arghezi din 1920 mai erau publicate în 1908. În 1920, Arghezi nu mai era nou, ci «depăşit»" (e cuvîntul d-lui Cioculescu). Dar altceva nici eu nu voiam să spun şi îi mulţumesc domnului Cioculescu că mă confirmă cu autoritatea d-sale conştientă. Dar a publica în 1920 poezii ca în 1908 este ca şi cum le-ar fi scris în 1920. Arghezi nu a cîştigat deci nimic pentru tehnica literară şi pentru el, iar de la 1908 la 1920 istoria tehnică nu a cîştigat nimic: în realitate, ea cîştiga măcar prin Tzara şi, de la 1920 în sus, prin poeţi noi. Ştie toată lumea că *Agatele negre* datează dinainte de 1910, dar lucrul acesta nici nu mai interesează în problema noastră, cînd se stabileşte că renovarea mijloacelor tehnice în noua poezie românească se face în absenţa lui Arghezi. Raporturile de contemporaneitate dintre Arghezi şi Ion Vinea şi poezia nouă există deci în felul stabilit: Arghezi vechi şi sămănătorist faţă de ceilalţi ce luptau pentru necesara reformă de depăşire a mijloacelor tehnice. D. Cioculescu însuşi spune şi întăreşte aceste lucruri reparînd singur greşeala de istorie literară care îl aşează pe T. Arghezi şef al poeziei moderne.

Dar, ca să precizăm poziţiile, ca să zic aşa, iată şi un mic istoric al discuţiilor mele cu d. profesor. Spuneam odinioară (*Floarea de foc*, în 1932) că Arghezi nu este nici modern, nici inovator în tehnica poetică sau, dacă e inovator, inovează după alţii. D. Cioculescu s-a înfuriat şi a spus că Arghezi nu e „vechi" şi că trebuie să demonstrez mai bine întru cît tehnica lui seamănă cu aceea a poeţilor vechi. S-a convins, iată, aşa de bine, încît nu mă mai pot bate cu d. Cioculescu decît dacă aş susţine, împotriva poziţiei mele, vechea d-sale

„poziţie". Căci astăzi, cum văzurăm, d. profesor nu susţine decît că Arghezi nu era extremist, ci tradiţionalist; căci refuza poeziile prea îndrăzneţe în tehnică (dovada certă de mediocritate artistică, ştiut fiind că toate lucrurile stabilite, în artă şi pretutindeni, au fost odată extremiste), conservator, cu aerul că „asta se ştie". Nu, asta nu se prea ştie, de vreme ce s-a polemizat îndelung împotriva ideii oficiale a modernismului arghezian. Şi cel care a spus întîi lucrul acesta, primul „modernist" care a alungat dintre „modernişti" pe Arghezi nu e decît Ion Barbu, care l-a declarat sămănătorist. Acest lucru care a scandalizat enorm acum cîţiva ani este acceptat astăzi, după cum se vede, chiar de d-nii profesori.

Trăgînd deci concluziile logice ale premiselor puse de d. Cioculescu, Arghezi era un poet depăşit, reacţionar în tehnică, cu forme vechi. Dar un poet sămănătorist, adică un poet pentru care 1920 este 1908, este un poet minor, căci renovarea mijloacelor tehnice literare constituie unica măsurătoare a poeziei. Expresia poetică se realizează prin lupte, prin opoziţie la vechea expresie poetică, căreia, dacă nu i se substituie în întregime, o reformează, îi sparge cadrele. Trebuie să mă grăbesc a atrage atenţia d-lui profesor că acest lucru este bine ştiut în teoria şi istoria literară, ca să nu mai spună că este doar un ieftin paradox personal. În privinţa inovaţiilor de după 1920 (şi eu am spus şi confirmă d. Cioculescu), ele au venit, deci, în urma inovaţiilor moderniste. Care va fi aportul lui Arghezi? În vocabular, speţă inferioară de poezie. Să rezumăm deci ce spun eu şi ce confirmă mai ales, cu mai multă prestanţă, d. Cioculescu: Arghezi e modernist înainte de modernism, nepregătind modernismul, căci participa la modernismul vechi al lui Macedonski; este un tehnician literar reacţionar în timpul modernismului; şi este modern după modernism, căci modernismul nu mai are nevoie de el, cînd lupta este cîştigată. Iar astăzi, poezia modernistă nu mai este extremistă, ci devenită conservatoare: e poezia lui Barbu, a lui Vinea şi a urmaşilor lor: Dan Botta, Jebeleanu, Stamatu, Virgil Gheorghiu etc.

Cum cititorii mei sunt inteligenţi, au tras probabil singuri concluziile premiselor d-lui profesor şi au înţeles de ce era inutil răspunsul meu. Într-adevăr, locul lui Arghezi nu există nicăieri în istoria tehnicei poetice, căci aşezarea pe o linie în afară de istoria pentru lupta reformelor tehnice nu înseamnează decît azvîrlirea lui Arghezi pe o linie literară dacă nu moartă, dar de o importanţă secundară.

O ultimă precizare: d. Cioculescu, îndreptînd singur eroarea istorică literară şi ajungînd să arăt care este principala linie istorică ce trebuie urmată în studierea poeziei contimporane, va înţelege poate şi care este diferenţa dintre istorie şi istoriografie. Istoria e însăşi dinamica vieţii, iar istoriografia nu este decît o colecţie de date şi dări de seamă. Cînd nu faci nimic cu aceste date, domnule Cioculescu, rămîi istoriograf. De altfel, consecinţele istorice şi evidenţierea calităţilor celor două esenţe poetice se manifestă astăzi clar în poezia tînără: pe de o parte, fruct al poeziei moderniste, d-nii Dan Botta, Horia Stamatu, Emil Gulian, Eugen Jebeleanu, Virgil Gheorghiu. Pe de altă parte, consecinţă istorică a poeziei argheziene: N. Crevedia. Să fie la Arghezi acolo.

Facla, anul XV, nr. 1 405, 4 oct. 1935, p. 2

EU

Viaţa e plină de lucruri inexplicabile. Dar, mai ales, e plină de mine. Pentru a fi mai bine auzit, repet, doamnelor: e plină de mine. Veţi deduce de aici că şi eu sunt unul din acele lucruri inexplicabile, iremediabil inexplicabile. Vă înşelaţi, doamnelor, vă înşelaţi ca nişte buruieni care cred că plouă cînd urinează o vacă peste ele. Şi voi sunteţi tot nişte buruieni. Cînd strigă Dumnezeu, credeţi că zbier eu şi aplaudaţi. A venit vremea să vă reeducaţi, doamnelor. Şi cînd zbier eu, să aplaudaţi zicînd: strigă Dumnezeu, sau viceversa, sau cum vă place. Renunţ la deplină lămurire a silogismelor mele, pentru că dispreţuiesc logica. Sau, mai precis, nu cred decît în logica mea. Logica mea... da, un titlu admirabil pentru o carte pe care nu o voi scrie, din lipsă de cetitori atenţi şi subtili.

*

După cum eu am spus despre mine însumi că sunt deştept, tot mie îmi rămîne dreptul de a spune cînd vreau, la orice oră (la şapte şi un sfert, de pildă), că sunt prost. Dar asta nu pentru motivele din cauza cărora dumneavoastră daţi din coadă, mîrîind cînd spun că sunt deştept. Nu, şi aici, ca pentru orice om. Eu am motivele mele. Sunt prost atunci cînd mai cred că există oameni deştepţi în afară de mine. Sunt prost cînd mai cred că deşteptăciunea e bună la ceva.

Iorga nu e deştept? Veţi răspunde: sigur, de o mie de ori, de o mie opt sute şaptezeci şi şase de ori mai mult decît tine, maimuţă aiurită! Nu, doamnelor, Iorga e tot atît de prost cît oricare dintre dumneavoastră. Şi mai prost de 10 000 000 000 de ori decît mine, pentru că mai crede că deşteptăciunea e bună pentru altceva decît să păcăleşti pe proşti. Dracul, doamnelor, e dat dracului de deştept. Totuşi, a intrat vreodată în graţiile lui Dumnezeu?

*

După cele spuse mai sus, simt că vă umflaţi în pene. A, va să zică, deşteptăciunea nu e bună la nimic. Dacă Iorga e cît noi de prost, înseamnă că şi noi suntem cît el de deştepţi. Dar ceea ce se vede e că suntem la fel de proşti. Noi suntem mulţi. Iorga e unul. Şi cît ar fi el de deştept, cu noi toţi nu se poate pune. Îl înghiţim. Deci, la ce e bună deşteptăciunea?

Nu, doamnelor, nu e aşa! Şi de data asta, ca întotdeauna, vă înşelaţi. Voi, toate la un loc, aţi putea să mă înghiţiţi. Cum mi-aţi rezista, însă, fiecare în parte?

*

Dar toată aritmetica asta mă plictiseşte. Sunt deştept pentru că nu cred în deştepţi şi în deşteptăciune, sunt mai şmecher decît dracul pentru că-l voi putea păcăli pe Dumnezeu, pocăindu-mă. Dumneavoastră puteţi să mă aplaudaţi, să mă scuipaţi, să mă divinizaţi sau să mă linşaţi. Substanţa mea este unică, indivizibilă. Şi, oricum m-aş da peste cap, rămîn acelaşi. Din orice parte m-aţi privi, eu sunt acelaşi. Deci, doamnelor, faceţi ce vreţi cu mine, că tot n-o să mă distrugeţi.

Viaţa e plină de mine, eu şi restul de mine depind. Nu mai mă cetiţi, lăsaţi-mă în pace şi duceţi-vă dracului, cu Iorga, cu... Maximilian şi cu toţi deştepţii voştri.

Meridian, caietul 7, 1935, p. 18-19.

CONSTANTIN NOICA

Pe Constantin Noica îl cunosc de vreo opt, nouă ani, de cînd era încă în liceu. Cu el am discutat despre „gravele" probleme care frămîntă pe adolescenţi; i-am făcut confesiuni, i-am expus „dramele"

crizelor mele interioare, căci subsemnatul, mai mult decît oricare altul, sucomba păcatului caracteristic adolescenţii: mărturisirea, vorbirea despre sine, plîngerea dulceagă, oftatul liric.

Constantin Noica asculta. Nu vorbea niciodată despre el; nu expunea decît idei, probleme generale, niciodată nu se expunea pe sine însuşi. Această reţinere ne uimea şi era într-adevăr extrem de rară în debandada, indisciplina tumultelor şi exploziilor noastre. De cîte ori nu am vrut, de cîte ori nu mi-am propus să tac ca el, să nu mă mai spun, să fiu discret cu mine însumi. Toate încercările au fost inutile. O seară de primăvară romantică, o tristeţe sentimentală, o vulgară halbă, şi confesiunile începeau, se prelungeau; nu se mai terminau. Mi-aduc aminte cu ruşine că l-am întrebat o dată dacă el nu are „crize interioare". Mi-a răspuns că nu are crize, că numai nobilii pot avea dezechilibre şi că el e mediocru şi echilibrat. Ironia am resimţit-o adînc cu atît mai mult cu cît tocmai atunci mă bălăceam în cea mai plată, cea mai vulgară sentimentalitate a falselor mele chinuri lăuntrice, pe care i le mai şi mărturiseam.

În facultate, Constantin Noica şi-a făcut debutul publicistic. Scria lucruri grave, serioase: articole de idei în *Ultima oră*, studii documentate şi cu multă bibliografie în *Acţiune şi reacţiune*. Surîsul enigmatic pe care îl avea permanent pe buze încă din liceu devenise, din blajin, ironic şi glacial.

Nu mai era semnul unei atitudini de discreţie şi politeţe binevoitoare, ci semnul unei ironii şi a unei politeţi răuvoitoare.

Pe noi, care publicam, din an în paşte, cîte o poezioară în *Bilete de papagal*, care făceam chefuri cu studenţi de proastă calitate, care continuam să ne abimăm în tot felul de crize niciodată soluţionate, care eram de o dezordine intelectuală reprobabilă, C. Noica ne impresiona adînc. Băiatul acesta, de anii noştri sau cu un an mai mare, părea mult mai vîrstnic intelectualiceşte. Devenise, de altfel, refractar mărturisirilor noastre; ironiza eseurile noastre, pline de probleme şi stîngăcii. El scria sigur, vorbea calm şi ironic şi mai ales nu spunea niciodată nimic despre el. Ne întrebam ce eforturi va fi depunînd, ca să-şi depăşească neliniştile, ca să şi le ascundă, ca să se conţină, ca să tacă. Îi citeam proza elegantă şi puţin cam prea manierată, unde ideile se succedau limpezi, graţioase, decorative, fără stîngăcii, fără adîncuri obscure, fără strigăte personale, fără patosuri. Şi ne spuneam că Noica se ascunde şi în scrisul său; că a pariat cu sine însuşi să poarte veşnic o mască. Misterul Noica ne turbura şi

mai mult, surîsul lui devenea mai impenetrabil, ironia lui mai usturătoare.

Deodată însă a survenit o inexplicabilă schimbare radicală. C. Noica a început să-şi rărească activitatea publicistică; să nu mai meargă în saloane; să nu mai fie ironic; să nu mai aibă replici tăioase şi prompte; şi-a păstrat surîsul, dar şi acesta devenise afabil, din ce în ce mai afabil, exagerat de afabil, de blînd; am început să facem noi oarecare ironii şi C. Noica nu mai replica; nu mai era iute; cînd a reînceput să publice, generalităţile lui nu angajau, nu prindeau, nu interesau; în momentul de preeminenţă a interesului documentar, de viaţă interioară, de fapte, de „experienţe", Noica se abstractiza din ce în ce, se răcea, se usca, devenea mai nesubstanţial parcă. Cînd a scris *Mathesis*, mulţi dintre noi au fost decepţionaţi. Logica lui C. Noica era sentimentală; ideile căpătaseră o îndoită coloratură lirică, cu totul nelalocul ei şi, de altfel, săracă; proza lui încerca să păstreze vechea eleganţă care, însă, părea acum prea stînjenită, neliberă, intimidată.

Imediat, am găsit explicaţia straniei atitudini a lui Constantin Noica: surîsul său ascundea de fapt un gol, o uscăciune a sensibilităţii; Noica nu părea un om echilibrat; fusese întotdeauna, în realitate, în echilibru, în static; îi fusese uşor să se ascundă, pentru că nu avusese nimic de ascuns; fusese ironic, pentru că fusese străin de toate zbuciumele, de toate neliniştile, de toate căutările noastre; era lucid, pentru că adîncurile lui sufleteşti nu cereau lumină; era logic şi clar la minte, pentru că nimic nu-l frămînta, pentru că nu avea contradicţii interioare, pentru că mecanismul silogismelor lui nu se încurca în bobul de nisip al nici unei autenticităţi.

De altfel, era un moment în care cercetarea lucrurilor obiective părea pentru totdeauna desconsiderată; cînd toţi indivizii cereau să trăiască, să crească; era o avalanşă de euri hipertrofiate; de „viaţă mai presus de toate"; de trăire a clipei; de acordare de importanţă tuturor dezastrelor intime; de disperări, de fluxuri, de subiectivităţi; era victoria adolescenţilor, victoria egocentrismelor, victoria tuturor lucrurilor personale care cereau să trăiască, să domine; victoria indisciplinelor, a desfrîului, a vitalismelor. Se publicau jurnale intime. Fiecare avea jurnal intim şi se bătea cu pumnii în piept; nu-mi pasă de nimeni decît de mine.

Subsemnatul însuşi, fost adolescent în debandadă, a trăit cu bucurie şi orgoliu acea exaltare a individualităţii, a ieşirii în lume, a

etalării tuturor micilor probleme, necesităţi, tristeţi etc., care trebuiau să se spună, care fuseseră oprimate.

C. Noica nu a publicat nici un jurnal intim. *Mathesis* este însă, fără să vrea, o concesie făcută jurnalului intim şi lirismului, şi atunci, mai uscat, mai puţin liric decît noi, deşi liricizant totuşi, sterilitatea lui C. Noica pare evidentă. Dar nemaiputînd suporta atîtea cruzimi, disperări, lirisme, obrăznicii, orgolii, euri hipertrofiate, rele creşteri, C. Noica a plecat într-o zi de la o redacţie bucureşteană şi s-a retras la Sinaia.

Tumultul de aici şi-a schimbat brusc sensul. La un moment dat, la apariţia, la iminenţa dezastrelor sociale şi cosmice, „eurile" babelice au tăcut. Suferinţele, bubele pe care adolescenţii din ce în ce mai bătrîni le expuneau ca lumea să se intereseze, nu mai interesează pe nimeni; individualităţile au redevenit mici; crizele, gravele, catastrofalele crize interioare n-au mai părut decît ceea ce erau: sughiţuri, de pildă, care trec cînd bei puţină apă. Geniile fervorii s-au uitat de jur împrejur. Publicul dispăruse. Au trebuit să tacă sau să vorbească pentru ei. Oamenii sunt strînşi acuma şi sunt cuprinşi de panică cosmică.

Şi iată că acum, cu liniştea lui, C. Noica e din nou o enigmă. Însingurarea lui ne pare mai ironică decît atitudinea sa de altădată. Tăcerea sa — cuceritoare. Indiferent la ţipetele inşilor „tumultoşi", C. Noica e acum străin şi de tumulturile gloatelor. Am înţeles, poate, acum, semnificaţia surîsului său: e desconsiderarea de tot ce e panică, patimă, înnebunire omenească; C. Noica e şi acum în „contratimp"; lucrurile umane nu prezintă un interes suficient, o semnificaţie; pe calea omenească nu se poate merge decît la eroare, la erezie, niciodată la dezlegarea adevărului; oamenii plictisesc şi obosesc; dispreţuindu-se pe sine, C. Noica are dreptul să dispreţuiască şi pe celălalt; are dreptul să dispreţuiască gloatele. Noi, ăştia care ne-am etalat, ne-am supraevaluat, am făcut zgomot, am chemat lumea în jurul nostru, nu avem dreptul să o dispreţuim, acum cînd ea ne dispreţuieşte, de vreme ce noi înşine chemam lumea să ne preţuiască. Noi, euri hipertrofiate, scriitori de jurnale intime, cabotini ai disperărilor, nu putem să ne socotim nedreptăţiţi; suntem puşi la locul nostru adevărat acum; nu putem dispreţui, nu putem decît să ne plîngem, lamentabili, robi ai deşucherilor noastre şi robii gloatelor.

Retras de mult, C. Noica singur are dreptul, are puterea să fie liber. A tradus pe Descartes, a tradus pe Kant şi, departe de tot,

ajută la făurirea limbii filosofice româneşti, la perfecţionarea instrumentelor de căutare a adevărului.

Cînd oamenii se vor linişti, cînd echilibrele universale se vor restabili, nu la eurile hipertrofiate se vor întoarce oamenii, ci la modeştii, seninii muncitori ai ideii, ai cunoaşterii, la Constantin Noica şi la puţinii asemănători lui.

Păreri libere, anul III, nr. 6, 25 apr. 1936, p. 2

ÎN LOC DE CRONICĂ LITERARĂ

Apar, în România, din ce în ce mai multe cărţi de literatură. Apar chiar atît de multe, încît nici criticul literar nu mai are timp să le citească pe toate. Volumele apărute, de pildă, în „Săptămîna cărţii" furnizează material pentru treizeci de cronici literare.

Înainte vreme, pînă mai acum cîţiva ani, şi mai ales înainte de război, apariţia unui roman, a unei culegeri de nuvele, a unui rarisim volum de critică, a unei plachete de poezioare constituia un mic eveniment literar care se discuta, care furniza obiect celor cîţiva „mari" critici români. Valoarea reală a unei opere de literatură nu putea fi totuşi exact apreciată. Neputînd fi comparată, marea ei însemnătate consta, în primul rînd, în faptul existenţei ei. Nu interesa, atît de mult, ca un domn să fie scriitor bun sau prost, ci să fie scriitor.

Vechimea, seriozitatea socială, perseverenţa (dar o perseverenţă fără efort, fără oboseală) realizau ceea ce nu putea realiza talentul. Cineva devenea un „mare" critic, dacă făcea oficiul de critic, cu consecvenţă, zece, douăzeci sau treizeci de ani. Devenea poet „mare", dacă publica poezii curăţele cu regularitate, fie numai în timpul tinereţii sale. Şi aşa mai departe.

Şi iată cum au existat şi acolo vremuri de adîncă ruşine intelectuală cînd Coşbuc şi Vlahuţă erau cei mai mari scriitori români. Cînd un mare romancier actual, fiind atunci încă tînăr, nu „îndrăznea măcar să treacă pe strada lor". Nu mă pot îndeajuns mira ce lamentabilă penurie de gust, de pricepere, de intelectualitate, ce blegeală culturală a putut permite consacrarea şi gloria paginilor mediocre, răutăcioase ale lui Vlahuţă sau a poeziilor sale de falsă problematică. Am căutat să-l recitesc de curînd şi regret nemăsurat

că a murit, că nu va mai şti cît ne dezgustă, că nu va mai fi trezit din credinţa neobrăzată că era un om mare. Despre Coşbuc, barem, bărbuţa lui, ţopăielile ritmului său (ţaca-ţaca, ţaca-ţa) şi groasa lui naivitate, să tăcem.

Evident, nu erau numai ei. Mai era şi Caragiale, care a trebuit să fugă. Şi era Duiliu Zamfirescu. Şi parcă atîta. Dar restul: Cerna, Iosif, Delavrancea, Minulescu, Anghel, Mîndru, Oreste, Gîrleanu şi încă puţini *eiusdem farinae*.

În schimb, dacă nu existau creatorii, existau teoreticienii, care, neîmpiedicîndu-se de piatra nici unei realizări, nici unei creaţii, dirijau „cultura română", ba spre sămănătorism, ba spre simbolism, ba spre poporanism, ba spre neocriticism, ba spre imbatabila „artă pentru artă" sau „artă cu tendinţă". Şi această „mînecă goală" era trasă cu furie cînd încoace, cînd încolo şi polemicele teoretice erau grandioase şi pe nimic bizuite. Sacul gol al culturii era disputat aprig şi fugea cu el pe umăr cînd unul, cînd celălalt din cei cîţiva dictatori culturali *in spe*.

Rezultatul? Nu a cîştigat, evident, nimeni. Şi, la un moment dat, fără să mai ţină seamă de nimeni, oamenii „şi-au spus tot ce aveau pe inimă" — poezii, teatru, jurnale intime, romane, nuvele, confesiuni, eseuri, memorii, reportagii etc., fără normă, fără idei preconcepute şi, adesea, vai, fără idei de nici un fel, şi România s-a umplut de literatură. Fiecare face literatură cum îl taie capul. Şi, aţi observat?, teoreticienii au dispărut. Unii au murit de bătrîneţe, alţii au scris sisteme în franţuzeşte — fără succes, bineînţeles — alţii au devenit prim-miniştri, alţii fac filologie pură (s-au retras acolo, ce să facă?), alţii, mai mărunţi, s-au compromis politiceşte ori scot romane şi alte panglici literare pe nas. Ideologii, teoreticienii, marii conducători ai culturii au scăpat frînele. Cînd? Cînd în loc de trei scriitori, buni şi proşti, s-au pomenit cu trei sute, buni şi proşti.

Evident, fiecare teoretician de altădată este nemulţumit, fiindcă nimeni nu a fost ascultat. În literatura actuală, cel care ceruse „artă pentru artă" şi „organicitate psiho-fizică" constată că arta e tendenţioasă şi nearhitectonică; cel care ceruse „tendinţă" şi „suflet ţărănesc" constată că literatura nu are pentru ce exista şi că e urbană; cel care ceruse... ş.a.m.d.

Domnii conducători au închis, atunci, ochii şi au spus: tot ceea ce există nu există; cei mai buni scriitori români sunt „aceştia". Şi fiecare a ales patru proşti. În total, s-au ales vreo şaisprezece proşti.

Astăzi, literatura românească, eliberată, îşi vede de drum, dar, e drept, îşi face şi de cap. După controluri absurde, de altfel fără obiecte de „controlat", iată-ne, acum, cînd e „nevoie", fără nici un indicator cît de vag al valorilor. Suntem în greşeala diametral opusă. Înainte, erau numai teoreticieni fără creatori. Acum, avem multă literatură, uneori bună, dar nu mai avem *nici un critic*. Acum, cînd apar atît de multe cărţi, este firesc ca nouăzeci dintr-o sută să fie mediocre. Acum este momentul criticului, dar nu al teoreticianului culturii. Nu mai dibuim. Un lucru a fost bine priceput: discuţiile despre literatură vin la urmă, nu preced. Critica nu indică drumurile. Ea înregistrează, constată, ierarhizează şi selecţionează. Este nevoie de *ierarhie* şi de *selecţionare*. Este nevoie de o iniţiere artistică, fie ea chiar didactică. Întotdeauna literatura proastă va fi mult mai citită decît literatura bună, dar trebuie să avem formaţi acei puţini cititori de literatură bună. Trebuie să existe cîţiva oameni care să înţeleagă de ce e bună cartea lui Blecher, de ce e mediocră cutare carte de amor; care să înţeleagă ce este literatură de calitate.

Pentru asta, ar trebui un mare critic, ajutat de cîţiva critici mai mici, dar conştiincioşi şi „inteligenţi". Nu rîdeţi: nici un critic român nu întruneşte, simultan, cele două calităţi. Cînd e ascuţit, nu mai este conştiincios; cînd devine conştiincios, s-a prostit, şi-a pierdut acuitatea.

Un critic e o pasăre rară. Dar pentru ca dezorientarea publicului să diminueze, poate că ar fi de-ajuns un singur lucru: o moralizare a presei literare. Publicul nu ştie cum se face o „presă bună". Nu ştie că editurile plătesc deseori articolele favorabile despre cărţile ce apar.

Deocamdată, în aşteptarea unui critic — clarvăzător şi aspru — un singur om, de bine, de rău, poate să-i ţină locul. Numai în moralitatea, în conştiinţa profesională a acestuia, amatorii de literatură pot avea încredere: este d. Pompiliu Constantinescu.

Facla, anul XVI, nr. 1591, 20 mai 1936, p. 2.

ÎN LOC DE CRONICĂ LITERARĂ. DESPRE „GENERAŢIA ÎN PULBERE"

Generaţia care ne precedează a dat cîteva culmi: Ion Barbu, în poezie; Tudor Vianu, creator de sisteme estetice, nu prea subţiri,

dar solide; Lucian Blaga, în metafizică şi filosofia culturii; Nae Ionescu; Cezar Petrescu, romancier al „ratărilor"; Camil Petrescu, spirit mobil, preocupat de toate marile probleme şi încercînd să dea o soluţie pînă şi destinului lumii (*Despre noocraţia necesară*); printre cei cu cîţiva ani mai în vîrstă, numărăm pe cel mai mare romancier român, pe d. Liviu Rebreanu, pe cei mai mari pamfletari, N. D. Cocea şi Tudor Arghezi, pe singurul român înţelegător al literaturii, d. E. Lovinescu (românii nu „înţeleg" literatura, ci o confundă cu morala, o subsumează filosofiei sau teoriilor patriotico-culturale), pe scriitorul şi teologul preocupat de problematica creştină şi realizarea unei vieţi creştine, Gala Galaction.

Descinzînd din toţi aceştia, este generaţia zisă „tînără", despre care Mircea Eliade (*Generaţia în pulbere — Vremea*), care aliază, într-un mod paradoxal, erudiţia cu imbecilitatea, o apără împotriva lui Zaharia Stancu, afirmînd că e singura preocupată de metafizică, problema culturii, introspecţie, creştinism etc., de cînd există cultura română. Am văzut că toate aceste domenii de preocupări îşi au reprezentanţii lor străluciţi în generaţia care s-a realizat imediat după război. Dar Eliade spune că tinerii de treizeci de ani au reformat cultura română, fără a-şi da seama că ei nu fac decît să continue, să accelereze sfîrşitul ciclului ei. Ceea ce este mai amuzant e faptul că, făcînd greşeala oricărui teoretician al fiecărei noi generaţii româneşti — căci şi generaţia „Sburătorului", şi cei din mişcarea simbolistă, şi aşa mai înainte îşi renegau părinţii — se integrează, se aseamănă, banal, cu toţi înaintaşii săi prin însuşi acest sentiment paricid. Avînd, de altfel, ca toţi românii şi ca Farfuridi, marota „ce va zice Europa", ridiculul Mirciulică Eliade ca criteriu al valorii tinerei generaţii dă sigiliul consacrării străinătăţii. Grigore Moisil, Ţiţeica sunt „cunoscuţi" în străinătate. Dacă acesta este criteriul, atunci Eminescu şi Caragiale, necunoscuţi peste graniţă, nu au valoare, iar dintre tineri nici unul nu este „cunoscut" măcar ca matematicianul Dan Barbilian, şi nici unul nu are faima mondială a lui George Enescu, doctor Marinescu, Panait Istrati. Aşa încît iată că, şi din acest punct de vedere, tînăra generaţie s-a remarcat mai puţin.

Că este încă într-adevăr „tînără" şi că nu a avut vreme să se remarce este altceva şi într-unii din membrii ei avem chiar încredere, dar nu avem motive să anticipăm nici despre ratarea ei, nici despre realizarea ei. Un lucru se poate însă presimţi: nediferenţiindu-se decît prin accentuarea anumitor probleme, care sunt ale timpului şi care, ca şi precedentele, sunt luate tot din „Europa" (agonia,

proustismul, literatura de confesie, sentimentul sfîrşitului etc.), caracterizată printr-o nelinişte mediocră, pentru că lipsită de mari accente şi de adevărate mari disperări (se rezolvă prin burtă, bursă, literatură), generaţia de treizeci de ani are, ca şi generaţiile dinainte, o singură preocupare autentică: să parvină. Că se numeşte „frica de ratare şi dorinţă de realizare de sine", ca la un cunoscut romancier şi la urmaşul său direct Mircea Eliade, nu interesează. Dorinţa tinerilor fiecărei noi generaţii e să devină din ţărani, burghezi. Iar caracterele lor sunt perfect asemenea: pamflet, renegare a înaintaşilor, lipsă de spirit critic şi de linişte critică.

În fond, nici unii nu sunt mai buni decît alţii. Iar generaţia nouă actuală duce către sfîrşitul ei ciclul de cultură românească rău începută.

Ca să dăm unele amănunte, printre valorile generaţiei de treizeci de ani a literaţilor, Mircea Eliade a numit pe Dan Petraşincu, care este încă material brut, pe Dan Botta, despre care obiectivitatea mea mă face, cu părere de rău, să-l calific prost poet, şi m-aşteptam să fie şi Pericle Martinescu, despre care, oral, Mircea Eliade declara că a scris o carte excelentă.

Dată fiind lipsa de pătrundere critică a lui Eliade, îndrăznim să spunem că omiterea lui se datorează autorului acestui articol. E o victorie, pe care, fără falsă modestie, ne-o asumăm.

Ca să revenim, socotim că, în orice caz, înşirarea numelor valoroase din articolul lui Mircea Eliade este „exagerată". Nu mai amintim faptul că nu este citat Mircea Vulcănescu, şeful spiritual al acestei generaţii, şi poeţii ei autentici: Horia Stamatu şi Eugen Jebeleanu. Dar, de pildă, consacrarea lui Elian — autor necunoscut încă al unei broşurele despre Turnavitu din epoca mavroghenească, cinstită de altfel, dar nestrălucită cercetare istorică — drept „mare bizantinolog" este cel puţin pripită. Elian este un tînăr pe care îl cunoaştem, care ne e prieten şi care e băiat deştept, dar nu s-a realizat încă şi mai ales n-a realizat încă nimic care să- l facă egalul lui Charles Diehl. Elian, care e un ins conştiincios, lucid, s-ar decepţiona cel dintîi de facilitatea cercetărilor istorice.

Cineva spusese: „Toată generaţia de după război e o generaţie condamnată, din punct de vedere cultural, superficialităţii, din cauză că luptă cu greutăţi materiale de neînvins."

Nu ştim dacă e superficială această generaţie.

E, în orice caz, confuză. De altfel, admiţînd chiar, cu Mircea Eliade, că tînăra generaţie este preocupată de grave probleme,

aceasta nu înseamnă încă nimic, atîta vreme cît nu şi-a găsit o realizare, o expresie culturală.

Oameni vii, frămîntaţi, inteligenţi, proşti etc. se găsesc pe toate drumurile, printre toţi tinerii din lume. Măsura realizărilor lor, valorificarea lor constă în transpunerea lor pe planul creaţiilor culturale.

Mircea Eliade are zece prieteni „frămîntaţi" şi, pentru că sunt „frămîntaţi" (aşa a constatat din conversaţiile cu ei), aceştia sunt şi genii. Iar dacă la treizeci de ani sunt şi profesori universitari (N. Iorga a fost profesor universitar la douăzeci şi patru de ani), Mircea Eliade cade, definitiv, pe spate.

Trebuie să recunoaştem, cu cea mai deplină linişte, că cele trei criterii de selecţie ale lui Mircea Eliade (aprobarea străinătăţii, „frămîntarea lăuntrică", catedra universitară) ne dovedesc deplina... naivitate (ca să fim politicoşi) atît de caracteristică adorabilului şef al tinerei generaţii.

Facla, anul XVI, nr. 1 603, 4 iun. 1936, p. 2.

ÎN LOC DE CRONICĂ LITERARĂ

Nu este exact că posteritatea este un infailibil judecător; dacă greşeşte contemporaneitatea — subiectivă, dar adînc apropiată, prin sensibilitate, *de opera care se scrie pentru ea* — în ierarhizarea operelor de artă, cu atît mai mult va greşi posteritatea, *indiferentă* faţă de valorile moarte, de ceea ce trecutul a închis în el.

De altfel, obiectivitatea posterităţii este o prejudecată gravă. Posteritatea vrea, pur şi simplu, să se regăsească pe sine, să-şi găsească justificări în operele, în tendinţele istoriei literare. Cînd i se pare că s-a regăsit, face dreptate. Cînd nu se regăseşte, refuză, desconsideră. Se ştie, din istoria literaturii, cum jocul sensibilităţilor istorice a favorizat dezgroparea unor momente de cultură, după cum a aruncat în uitare capodopere recunoscute ca atare pînă atunci. Nici o capodoperă nu este sigură de destinul ei, după cum nici o civilizaţie şi nimic din ceea ce e omenesc. Nu e de ajuns ca o „capodoperă" să fi avut norocul de a fi fost reprezentativă pentru timpul ei; trebuie să mai aibă norocul ca timpul ei şi ea însăşi să redevină reprezentative, să corespundă, printr-un joc istoric ale cărui legi nu

le putem înţelege, unor viitoare sensibilităţi istorice. Cine se aştepta, de exemplu, ca Ronsard să fie reabilitat, în secolul XIX, de către şcoala romantică? Cine se aştepta, iarăşi, pe la 1840, ca marile genii ale romantismului, împreună cu idolii lor şi cu Ronsard, să fie repudiate în secolul al XX-lea sau la sfîrşitul secolului XIX?

Iată de ce destinul istoric al unor opere de literatură, de poezie este pradă capriciilor „subiectivităţii" posterităţii. Obiectivitate, în literatură şi critică, înseamnă înţelegere, voinţă de a înţelege, posibilitate de a înţelege, nu atitudine neutrală, ci atitudine de dragoste, de a toate înţelegere. Şi un om, o operă poate fi înţeleasă numai de cei mai apropiaţi, nu numai de contimporani, cît mai ales de *intimii*, de familiarii tehnicei respective. Cu cît ne îndepărtăm, cu cît trece timpul, această posibilitate de înţelegere, de apropiere este mai puţin probabilă. Ştiu, se vorbeşte de perspectiva istorică, de neutralitate ş.a.m.d. Dar perspectiva anulează nuanţele, pierde detaliile, face imprecise contururile, uniformizează sau, ceea ce este acelaşi lucru, informizează.

Marile capodopere devin, cu timpul, academice cadavre, documente uscate, care nu mai pot fi făcute vii, nu mai pot căpăta sînge şi carne decît dacă un anumit moment, o anumită sensibilitate istorică le face o transfuzie de sînge. Singure operele de mare orizont, cele care străjuiesc zarea — stelele neschimbătoare — nu au nevoie de căldura nici unei „actualităţi". Ele rămîn mari monumente, în afară de înţelegere şi de biologie. Dar ele nu sunt decît patru sau cinci. Toate celelalte sunt sclavele capriciilor istoriei.

Deocamdată, deşi pe planul unor momente istorice mai restrînse, misiunea criticului este să indice sau să descifreze sensurile noilor direcţii ale sensibilităţii artistice. Nu interesează decît literatura în formaţie, literatura care se realizează, care încă nu s-a realizat. El trebuie să înlesnească drumul valorilor autentice. Dimpotrivă, el trebuie să facă tot posibilul ca să împiedice, ca să reteze elanul valorilor inautentice. El, dacă vrea să fie un critic reprezentativ, trebuie să fie sclavul determinismului istoric. Evident, gustul său personal, care, îndeobşte, este rafinat, intră adesea în conflict cu deziderātele momentelor de sensibilitate istorică.

Cel mai tare este, evident, „momentul" istoric. De rezoluţia conflictului: va accepta istoria sau va lupta, soluţia eroică, împotriva ei? depinde cariera criticului.

Dacă luptă împotriva istoriei, este, însă, un sacrificat. Căci un critic nu poate fi unul singur, nu are putinţă să fie prea exclusivist şi

prea „rafinat". El trebuie să primească cît mai mult. El trebuie, mai ales, să accepte.

Facla, anul XVI, nr. 1 631, 8 iul. 1936, p. 1

ANUL LITERAR 1936

Primatul intereselor politice, aşteptarea înfrigurată a evenimentelor grave iminente au făcut ca interesul pentru viaţa literară să scadă din ce în ce mai mult. Literatura însăşi este mai puţin bogată în opere iar dezbaterile problemelor culturale şi literare au devenit inexistente. Reviste noi nu au mai apărut, cele vechi au murit sau agonizează. Literatura însăşi, în afară de vreo rară şi timidă excepţie, nu a dat opere de seamă; a continuat să se facă, subterană, cu aceleaşi mijloace, depăşite, de către scriitorii noştri cotidieni. Şi, ca şi cum aceste lucruri nu ar fi fost suficiente, literatura a primit grave atacuri, cele mai multe pe nedrept, privind principiile ei ultime, libertatea şi gratuitatea ei; întîmplător, unele atacuri s-au dovedit a fi şi juste (deşi cei ce o atacau erau judecători slabi la minte, aşa încît sentinţa lor justă era rezultatul unor judecăţi greşite). Într-adevăr, dacă literatura nu are nici o legătură cu morala, ceea ce este limpede, aceasta nu e decît cu condiţia ca literatura să se menţină pe planul superior moralei. În clipa în care, nefiind deasupra moralei, devine imorală, adică opunîndu-se moralei pe propriul plan al acesteia, e condamnabilă şi din punct de vedere moral (dacă vă interesează) şi, mai ales, din punct de vedere artistic. Adevărul este că romancierii fac o sumedenie de concesii cititorilor, din interes comercial şi din lipsă de talent, şi e rar să nu întîlnim o carte în care preocuparea cea mai înaltă a eroilor să nu fie sexualitatea, descrierea amănunţită a acuplărilor şi a nudurilor. Cărţile anului nu fac decît asta. E inutil să cităm.

Deschideţi doar un roman de Ionel Teodoreanu sau de Mircea Eliade; la orice pagină veţi întîlni un nud.

Pe de altă parte, este caracteristic că literatura prezintă fazele unei vădite decadenţe. Nici o problemă, nici o experienţă nouă nu însufleţeşte mormanele de volume care ies de sub tipar, nici o participare la viaţa actuală, la spiritul sfîşiat, la cultura sau la entuziasmul care animă pe cei ce cred în ivirea unor alte zori. Literatura nu trebuie să fie politică. Acest lucru este evident. Dar literatura nu-şi poate lua, prin însăşi firea ei, substanţa decît din viaţă, ridicînd-o pe aceasta, transfigurînd-o. Literatura nu se angajează, dar primeşte şi trăieşte viaţa, fiind ea însăşi reprezentare de viaţă. Îndepărtîndu-se, închizîndu-se, literatura moare de inaniţie. Ceea ce se şi întîmplă. Ea speculează, astfel, la noi, încă lucrurile care au încetat de a mai fi vii de mulţi ani: frivolităţile amorului, analizate, despicate, disecate cu o seriozitate şi un aer tragic nepotrivit, măruntele probleme ale eului sau, ca la unii poeţi, problemele tehnice, hermetismul, imagina pentru imagină.

Această slăbiciune a literaturii mai prezintă două aspecte: 1) mediocritatea criticii, condiţionată de mediocritatea literaturii şi condiţionînd-o şi ea, la rîndu-i; şi 2) literatura lăsată în seama femeilor.

Se pare că bărbaţii sunt astăzi prea preocupaţi de problemele de viaţă şi de moarte, de războiul celor două lumi care se prepară şi au lăsat literatura în seama femeilor.

Este adevărat că multe au talent. Dar acest talent este situat pe planul inferior al psihologismului, al afectelor, al tristeţilor şi micilor bucurii, al setei de amor, al micilor febre şi tensiuni atît de caracteristic feminine, şi atît de în afară de marile problematice. Cu alte cuvinte, dacă prin ele literatura cîştigă în sensibilitate, pierde enorm în inteligenţă.

Cîteva cărţi, totuşi, au depăşit planul mediocru al literaturii actuale şi l-au depăşit cu atîtea trepte, încît le răscumpără.

Iată-le: *Cimitirul Buna-Vestire* de T. Arghezi, poate cea mai bună carte din cele scrise de acesta. *Cimitirul Buna-Vestire* este o satiră a realităţii urcată pe planul fantastic. Planul de sarcasm social şi planul fantastic se leagă într-o indisolubilă unitate spirituală. Această carte este de o luciditate de limită, luciditate a răului, a păcatului, a arbitrariului contingenţelor. Luciditatea aceasta face lumea transparentă — o transparenţă care lasă să se vadă moartea care o hrăneşte, moartea care stă într-însa, familiară şi totuşi nevăzută. Morţii, la urmă, ne vor copleşi şi ne vor învinge.

Întîmplări în irealitatea imediată este, desigur, cea mai interesantă carte a anului. Domnul M. Blecher, autorul ei, care s-a consacrat prin ea, a ţinut, poate, să ne servească şi o decepţie prin a doua sa operă apărută de curînd, *Inimi cicatrizate*. În orice caz, *Întîmplări în irealitatea imediată* este suficientă pentru a face de neuitat un scriitor. Atitudinea metafizică, sensibilitatea, uneori morbidă, dar

lăsînd deschisă calea unei imaginaţii neînchipuit de graţioase uneori şi alteori de o formidabilă înţelegere a grotescului, a hîdului, a răului, a boalei spirituale, a cleştelor care împiedică realitatea să se transfigureze, să se mîntuie, o disting limpede de vraful de simple şi meschine amoruri, senzuale, sentimentale, leşinate, lucide etc.

De remarcat, de asemeni, şi d. Mihail Celarianu, care, cu toate stîngăciile sale tehnice, a izbutit să scoată amorul din apele sale realiste, dîndu-i o durere crescută din voluptate, un aer de fatalitate a instinctelor, o culoare tare (*Femeia sîngelui meu*).

Dar, mai ales, trebuie reţinute două nume noi de poeţi: Ştefan Ion George, autorul volumului *Argo*, pentru care presa noastră critică s-a dovedit a fi de o grosolană neînţelegere, şi care, faţă de luciditatea şi de acuitatea poetului, a fost de o lipsă de luciditate şi acuitate care să contrabalanseze; al doilea, Emil Botta, este un poet agonic, de o dramatică viaţă interioară, a cărui sensibilitate nu exclude inteligenţa şi care se ridică pînă la treptele puţin accesibile ale înţelegerii răului cosmic.

În timpul anului, au mai apărut cîteva volume de eseuri şi critică, precum: *Thanatos* de Ion Biberi, carte confuză, fără reală problematică, pe alocuri banală; *Teze şi antiteze* de Camil Petrescu, bună ca anecdotică, fals lucidă în probleme; *Menţiuni critice* de Perpessicius, carte politicoasă şi elegantă; inevitabilele frenezii ale lui Emil Cioran, apoi Al. Dima, Georgescu, premiaţi ai „Fundaţiilor Regale" etc.

Ca romane: *1916* de F. Aderca, cu o problemă peste puterile autorului, rău construită şi însemnînd altceva decît ce-a vrut autorul să facă; romane de Ionel Teodoreanu, Mihail Sadoveanu, Cezar Petrescu.

Trebuie scrisă aici admiraţia noastră pentru ultimul, care s-a dovedit a fi singurul om de caracter din toată literatura română actuală, fără nici o excepţie decît aceea a d-lui E. Lovinescu. Demisia de la secretariatul general al Ministerului Artelor echivalează cu o palmă binemeritată, ale cărei semne nu vor dispare niciodată de pe obrajii plini ai politicienilor români.

În timpul din urmă, au apărut *Robul* de d. Dem. Theodorescu, roman pe care scriitorul acestor rînduri nu a avut însă, spre regretul lui, decît timpul de a-l parcurge prea rapid şi pentru care, dată fiind personalitatea complexă a autorului romanului, aceste cîteva rînduri nu sunt suficiente; *Diana*, noua carte a d-lui E. Lovinescu, care spune mai departe povestea lui Bizu; *Călător în noaptea de ajun* de

Anişoara Odeanu; *Sunt fata lui Gheorghe Antim* de Coca Farago şi mai multe altele, care vor face obiectul cronicelor noastre viitoare.

Nu s-au epuizat, e drept, toate titlurile cărţilor apărute în cursul anului acesta, fie din vina autorilor care nu mai merită să fie amintiţi, fie din neînţelegerea subsemnatului, fie din cauza lacunelor sale de memorie.

Oricum ar fi, aceasta nu va împiedica pe cititori să-şi petreacă cu bună dispoziţie vacanţa.

Facla, anul VII, nr. 1 780, 2 ian. 1937, p. 2.

VOCABULARUL CRITICEI

Citind o carte cu portrete şi caracterizări literare, m-a îngrozit banalitatea limbajului critic. Controlîndu-mi impresia prin citirea cîtorva cronici literare, plastice şi muzicale ce apar (de mult nu mă mai uitasem prin ele) în locurile mai mult sau mai puţin de cinste ale periodicelor româneşti sau străine, am constatat că expresia critică s-a uzat. Remarca aceasta o poate face orişicine. E suficientă puţină atenţie, puţină luciditate, ca să-ţi dai seama cîtă sărăcie de expresie, deci de substanţă, de viaţă, se află în critica literară. Despre o operă şi un autor se spun cîteva lucruri, invariabile şi monotone: sensibilitate, hipersensibilitate, putere de caracterizare, lipsă de putere de caracterizare a personagiilor, eroii sunt sau nu sunt vii; stil aspru, stil nud, stil greoi, stil înflorit; compoziţie reuşită; compoziţie dezlînată; imaginaţie; putere introspectivă; putere de evocare; veridic, nemotivat etc. etc. Vocabularul criticului este epuizat în cîteva formule ce pot fi numărate pe degete.

După stabilirea regulilor mari ale tehnicei literare de către clasici, apoi de către clasicii francezi; după promovarea altor reguli de către romantici; nesocotind cîteva mici revoluţii literare, subsumate de altfel romantismului (simbolism, expresionism, suprarealism etc.), critica literară, care de o sută de ani există în forma actuală, nu s-a prea primenit în expresie. Astăzi, mai ales, recenzenţii literari, buni meseriaşi (nu vorbesc de cei cîţiva călcători în străchini), sunt identici aproape şi în stil. Căci s-a făcut şi un fel de stil al criticului literar, caracterizat printr-o facilă tehnicitate, printr-o uşurinţă de

expresie, foarte săracă în fond şi la îndemîna oricărui intelectual mediu.

Micile deosebiri ce există între critic şi critic, între caracterizare şi caracterizare nu sunt esenţiale. Unul mînuieşte limbajul critic cu mai multă ironie, altul cu aer lamentabil de senină obiectivitate, altul este liric şi evocator, altul este elegant şi amabil, altul e sever, altul e fin şi aşa mai departe — dar toţi sunt plictisitori, obositori şi, în definitiv, anoşti.

Ceea ce este semnificativ e însă faptul că siguranţa criticilor literari este superficială; şi precizia lor de caracterizare, ca totdeauna, se limitează la literatura mediocră. Operele mari lasă critica înmărmurită sau o revoltă. Ele sunt cele care dictează, nu numai noi regule estetice, dar chiar un nou vocabular critic. Ar fi interesant de urmărit evoluţia vocabularului critic în istoria literaturii. De vreo treizeci de ani încoace, de pildă, se poate observa că termenul „imaginaţie" a cam dispărut din formulările criticilor literari (nu se mai întrebuinţează, de fapt, decît în critica şcoalei şi a istoricilor literari), de asemenea termenul „sensibil, hipersensibil", încă la modă acum vreo cincisprezece ani, a fost şi el lăsat pe planul al doilea al criticii minore: „imaginaţie" a fost înlocuit cu „autentic" şi chiar cu „document", iar „sensibilitate" cu „luciditate, psihologism, putere analitică". În curînd, probabil, şi aceşti termeni vor fi înlocuiţi cu: „forţă epică, energie, viziune profetică, entuziasm". Aceasta înseamnează, nici mai mult nici mai puţin, decît că nu critica pretinde unei opere literare să fie „imaginativă, sau introspectivă, sau profetică", ci că literatura îşi dictează critica şi formulele.

Are valoare şi rost, totuşi, numai critica de luptă, cum o numea Albert Thibaudet. Aceea care atacă. Aceea care, descoperind noi valori, înlătură ca să le facă loc.

Dar critica liniştită, serioasă şi sigură — critica de stil frumos şi de caracterizare obiectivă a operelor literare — nu are nici însemnătate, nu are nici utilitate. Şi totuşi, aceasta e critica ce se face, acum, mai peste tot.

Să nu fie vina literaturii, care nu mai are *ce să dicteze* criticei? Golul substanţial, sărăcia vitală a criticii, mecanizarea ei, repetiţiile şi clişeele ei, să nu fie oare oglinda sărăciei substanţiale, a superficialităţii, a lipsei de noutate şi de viaţă a literaturii actuale, române de pildă? Nu sunt opere literare care să înmărmurească sau să indigneze critica. Zece ani a trebuit să tacă critica, la apariţia lui Proust,

şi după zece ani abia şi-a revenit din lovitură, cu precepte noi şi cu un vocabular îmbogăţit.

Astăzi însă, la noi, tot ce se scrie seamănă cu ce s-a mai scris. Critica nu e nici ea incitată, violentată. Doarme ca şi poezia. Joacă slab în faţa unui jucător slab.

Vremea, anul XI, nr. 520, 9 ian. 1938, p. 4.

CU OCAZIA UNOR PROLEGOMENE ARGHEZIENE

Una din erorile care se afirmă despre Arghezi este opinia după care, în versificaţie, în formă, acest poet ar fi un „reprezentant al modernismului". Domnul D. Caracostea, într-un studiu serios şi ştiinţific (*Prolegomena argheziană*), de care am avut ocazia să ne ocupăm într-un număr trecut al acestei reviste, o spune şi dînsul, deşi se dezminte, după cîteva pagini, cînd îl arată pe Arghezi *reacţionar*, apărînd versul împotriva teoriilor raţionaliste şi moderniste ale lui G. Panu care „prevedea" dispariţia poeziei versificate.

În formă — ca să întrebuinţăm un termen depăşit — T. Arghezi este un poet „tradiţionalist". E chiar un poet vechi, de tehnică veche, oratoric şi, ades, de compoziţie. Ion Barbu, în derîdere, dar cu mult adevăr, îl punea în rîndul poeţilor sămănătorişti.

Modernist e, poate — şi, aici, d. D. Caracostea o spune cu multă precizie — prin refulările sale, prin tendinţa-i de coborîre a poeziei spre revoltele pline de scrîşniri şi ură fără altitudine sau spre senzualism, pregătind şi el calea poeţilor hidoşi ai materiei (expresioniştii) şi ai subconştientului (suprarealiştii).

Domnul D. Caracostea îl socoteşte pe Arghezi un poet de „imagine", dar imagini neaxate, nestructurate. În adevăr, dacă T. Arghezi este un antiretoric *acustic*, cum spune d. D. Caracostea, lucru de altfel discutabil, dacă ne gîndim la atîtea versuri „tari" argheziene, e în orice caz un retor pletos al imaginilor, un vînător de imagini. Iar aceste imagini, întotdeauna frapante, nu înseamnă niciodată o lumină asupra lumii, o ridicare pe plan spiritual a planului material, ci dimpotrivă, lumea văzută epidermic, senzorial. Ceea ce, desigur, este de proastă calitate în poezia lui T. Arghezi este această goană

după metaforă; dacă o imagine îi place, o pune în fruntea poeziei, oratoric, la loc bun, mîndrindu-se cu descoperirea, subordonîndu-i emoţia. Noi credem că abuzul de imagini nu înseamnă neapărat poezie, în măsura în care aceste imagini nu sunt necesare, nu sunt viziune, ci doar inventivitate verbală. Poezia nu trebuie să servească imaginii, ci imaginea poeziei. Şi nu orice imagine înseamnă descoperire, lume văzută.

Domnul D. Caracostea spune, de altfel, lucrul acesta foarte precis: „dacă imaginea nu are un caracter sintetic şi nu face una cu un aspect esenţial din destinul lumii, ea trece repede în categoria ornamentului periferic, gunoi aruncat la periferia literaturilor" (p. 29).

Dacă nu e intuiţie sau simbol, dacă este pur senzorială, imaginea nu e valabilă.

Acest păcat e caracteristic, în adevăr, întregului modernism, lipsit de sensul grav, tragic al vieţii, de simţul păcatului, de lupta spiritului cu materia. Şi nu vorbim aici de o poezie de gen filosofic, cum este aceea a lui P. Cerna, ci spirituală.

Valoarea poeziei lui Arghezi stă în limbaj, în inventivitatea verbală, care nu constituie (simplu joc de imagini, sonorităţi şi cuvinte) decît o poezie minoră.

De fapt, T. Arghezi e un poet mahalagiu, un mitocan cu duioşii. Spiritualitatea lui e mahalagească; blestemele, mahalageşti; şi chiar duioşia lui, tandră şi cu înjurături, are acest caracter de mahala. Nu e nici ţăran, deşi păstrează elemente rurale, nu e nici citadin. Nu mai are sufletul distins, aristocratic, metafizic al ţăranului; nici rafinamentul omului de cultură. Nu are simplitatea de expresie, gravitatea frustă a primului. Nu are nici stilizarea celuilalt. Formidabila inventivitate verbală a lui Arghezi, lipsa lui de spirit metafizic şi de rafinament, duioşia lui bonomă, senzualitatea, barocul şi retorismul ce-l caracterizează, spiritul anecdotic, înjurătura şi rîsul bonom sunt tot ce-a putut da mahalaua ca realizare poetică. E ceva hibrid şi, totuşi, puternic prin elementele primare conţinute.

Ceea ce iarăşi ne pare neadevărat în afirmaţiile d-nului prof. D. Caracostea este credinţa sa că poeziile lui Arghezi sunt „rebusuri".

Dacă au putut părea rebusuri, aceasta se explică prin faptul că expresia poeziei sale era nouă. Faptul că acum poezia lui Arghezi este clară, la îndemînă, înseamnă că a cîştigat, că a învins. Influenţa limbajului arghezian e un lucru ce nu poate fi tăgăduit: e pipăibil. Şi dacă m-aş îndoi vreodată că T. Arghezi a jucat un rol în poezia românească, m-ar dezminţi, m-ar lămuri urmele în limba literară ale limbajului său. Dar şi această influenţă trebuie controlată, şi nu exagerată. De altfel, nu influenţează, neapărat, numai ceea ce este valoros. În orice caz, o parte din limba literară modernă a găsit „firească" limba lui Arghezi şi a urmat-o.

Şi dacă Arghezi nu e un poet mare în sine, dacă nu este structurat, dacă nu are revelaţia unor lumi, a folosit, ca material, datorită inventivităţii sale verbale (care nu-i poezie), limbajului literar.

Cred că e unul din rarele cazuri cînd inventivitatea verbală, noutatea vocabularului, noutatea sintactică (în proză) nu se identifică cu însăşi valoarea poeziei.

Vremea, anul XI, nr. 525, 13 febr. 1938, p.8.

TENDINŢA ŞI OBIECTIVITATEA LITERARĂ

În termenii ei vechi, problema „artă pentru artă sau artă cu tendinţă" a devenit cu totul neînţeleasă.

Gustave Flaubert este, de fapt — şi cerîndu-mi iertare că întrebuinţez expresia astăzi depăşită — un scriitor „cu tendinţă". Nici un scriitor nu este obiectiv din simpla raţiune că numai ştiinţa este obiectivă, şi ea însăşi în măsura în care se bazează pe experienţe. Orice scriitor nu numai că participă afectiv (opera nefiind altceva decît un fruct al sensibilităţii lui) la literatura pe care ne-o prezintă; dar e de subliniat lucrul esenţial că arta este lumea văzută subiectiv, adică din punctul de vedere al artistului. Tendinţa nu înseamnă altceva decît aceasta: „lucruri văzute dintr-un anumit punct de vedere".

Sau: „înfăţişate într-o anumită lumină, pe care autorul o crede potrivită lucrurilor înfăţişate". Dacă autorul insistă, accentuează puţin „culoarea" în care el vede lucrurile, opera de artă înfăptuită capătă un caracter demonstrativ. Dar nu există operă literară însemnată care să nu aibă caracter demonstrativ, care să nu fie ceva pe care scriitorul a vrut să-l denunţe, să-l apere sau să-l condamne; şi, mai ales, nu există operă literară, cu înfăţişare cît de obiectivă, în care să nu fie puse personagiile într-o anumită încadrare, plănuită, condusă de autor. Fie că ele se mişcă cu oarecare aparenţă de liber-

tate, fie că sunt împinse, forţate de subiectivitatea autorului, ele nu apar decît aşa cum a vrut autorul să le facă să apară, dependente, adică, de viziunea lui, de atitudinea lui socială sau religioasă, metafizică, morală sau politică.

„Tendenţionismul" nu apare cu stridenţă decît atunci cînd e nesincer, cînd autorul nu spune ce crede, dar ceea ce cred alţii, un grup, un întreg partid, care-i dictează o atitudine nepersonală. Cînd ia atitudine de-a gata.

Gustave Flaubert, autorul luat ca model de toate istoriile literare pentru obiectivitatea lui realistă şi scrupulozitatea-i ştiinţifică, nu face, în toate operele sale, decît să *demonstreze. Madame Bovary*, astfel, nu e altceva decît demonstrarea că o proastă lectură şi educaţie romantică poate duce la dezastre. *L'Education sentimentale* e o satiră a reveriilor romantice, a falsului, a moravurilor lumii de la 1840, literare şi politice; a falsurilor, a locurilor comune ale secolului al XIX-lea. Tot ce a făcut acest jurist n-a făcut decît pentru a arăta, pentru a combate, pentru a demonstra — şi, prin urmare, cu o anumită tendinţă, bine definită. Dar toată literatura lui Flaubert este, poate, o luptă împotriva romantismului pe toate planurile.

Am spus, mai sus, că nu există operă literară de seamă, reprezentativă, în care să nu se fi demonstrat ceva: Dostoievski, Tolstoi, Balzac, Molière, Corneille ş.a.m.d. — ca să citez absolut la întîmplare — şi, mai înainte, Horaţiu, Sofocle, Aristofan n-au făcut decît să demonstreze, să atace, să apere. Un lucru însă garantează realizarea artistică a tuturor operelor de seamă: arta să se realizeze pe deasupra tendinţei; sau, mai bine, prin cristalizarea unei lumi vii, unei dramatizări şi trăiri umane a problemelor.

Răceala lui Flaubert nu înseamnă obiectivitate, adică lipsă de atitudine, ci mascarea celui care mişcă marionetele, de după cortină; pe cînd romantismul nu înseamnă decît demascarea lui. Unul îşi modulează vocea, îşi schimbă accentul, pentru a face să se creadă că vorbesc mai multe personagii; celălalt apare cu sforile în mînă şi interpelează lumea din sală.

Grija ştiinţifică şi realistă a lui Flaubert nu e decît o problemă de stil. Romantismul, în focul atitudinii, nu-şi mai controlează limbagiul ca orice retor; iar realistul Flaubert încearcă, în permanenţă, să se exprime *precis* şi cu sînge rece.

Realismul lui Flaubert descinde din cel mai pur clasicism, iar purismul lui artistic nu înseamnă decît înlăturarea frazelor inutile, atenţie tehnică, economie extremă, oroare de inutil, păstrarea calmului.

Şi, în fapt tot atît de subiectiv ca şi romanticii, Flaubert nu face decît să încerce să-şi mărească şansele de a fi crezut.

Universul literar, anul XLVII, nr. 1, 19 febr. 1938, p. 2.

PAGINI

Superstiţia caracterizează pe cel ce nu are tăria de a crede şi nici pe aceea de a nu crede. Căci şi pentru a fi ateu, cînd ai încă ceea ce se numea, cu o expresie prea des întrebuinţată acum cîtva timp, „sensibilitatea metafizică", ţi se cere o anumită putere morală de abdicare de la orice speranţă în eternitate, de renunţare la persoana ta şi marele curaj de a-ţi lua asupra-ţi toate responsabilităţile, cu certitudinea că nu vei avea niciodată nici un ajutor în lumea goală.

În orice caz, superstiţia este ultima urmă de credinţă. Sub o formă rudimentară, degenerată, este singura legătură pe care o mai poate avea un om slab spiritualiceşte — şi totuşi de oarecare substanţă, dar alterată — cu lumea transcendentală, a miracolului. Superstiţia este încă credinţa în, sau mai ales teama de semnele care vin de dincolo, teama că lumea tainică, cea adevărată, aceea căreia îi suntem subordonaţi, ne vorbeşte, ne ameninţă, ne pedepseşte, ne avertizează, ne răsplăteşte.

Superstiţia este mai înaltă decît simpla credinţă în presentimente, de pildă. În acestea poate crede şi un ateu, căci aparţin lumii materiale şi pot avea o justificare ştiinţifică, vibraţii, radiestezie, subconştient etc. Superstiţia trebuie deosebită, de asemeni, de credinţa în clarviziune, spiritism, telepatie, ale căror fenomene sunt dovedite a aparţine lumii fizice. Dar un om cu educaţie intelectuală care e totuşi superstiţios („semnele" superstiţioşilor n-au nici un temei ştiinţific) este un ins care crede încă, mărturisit sau nu, sub o formă neclară, în posibilitatea intervenirii planului de dincolo în cel al realităţii terestre; care crede chiar în permanenta lui prezenţă (care uneori se demască) şi intervenţie.

*

Apărînd religia şi credinţa, mulţi apără de fapt anumite tradiţii şi deprinderi sociale, anumite lanţuri de care le place să fie legaţi;

apără anumite obişnuinţe şi posibilităţi de viaţă pămîntească: astfel sunt politicienii catolicismului şi promotorii tuturor creştinismelor sociale şi politice, în primul rînd sociale şi politice şi numai în al doilea rînd creştinisme.

Aceeaşi greşeală o fac şi anumiţi necredincioşi şi duşmani ai religiei care văd în aceasta numai latura ei politică, lucru care, în esenţă, nici nu-i aparţine.

Dar Iisus este tocmai eliberatorul, cel care sparge lanţurile vechilor tradiţii, vechii istorii a aşezărilor pămînteşti, a telurícului, pentru a integra omul într-o tradiţie paradoxal liberă, spirituală, cerească. Creştinismul sfarmă tradiţiile şi lanţurile şi păstrează unica tradiţie a Bisericii.

Religia este eliberare. Spiritul e libertate.

*

Teoriile actuale spun că ştiinţa nu poate să prevadă, pentru că o cauză are mai multe efecte posibile. Determinismul a căzut. Putem avea acum o justificare *ştiinţifică* a libertăţii spirituale, a liberului arbitru, fără care religia nu poate fi şi pe care ştiinţa îl tăgăduia: evident, acest indeterminism priveşte lumea fizică şi matematică, dar are neapărat şi consecinţe în lumea morală.

Un fapt, o cauză nu poate fi anulată; nici Dumnezeu nu poate anula ceea ce a fost şi este, căci nu se poate renega, anula pe El Însuşi. Dar dă lumii posibilitatea de a lupta, de a alege şi lăsa libertatea intervenţiei planului divin în cel cosmic sau omenesc; dar nu-i nevoie numai de miracol; el poate şi să „influenţeze" numai.

Cît de inesenţiale ar putea să pară lucrurile şi preocupările datorită cărora lumea îşi pierde capul, vremea, viaţa, sufletul. Ar trebui să mă agite numai problemele adevărate, mari: ale atomului, ale compoziţiei materiei, ale legilor cosmice, ale originii vieţii, ale lumii numerale etc.

Noaptea, o simplă privire spre cer, spre Calea lactee, ar putea vindeca orice om de preocupările atroce ale politicului, socialului, omenescului.

Viaţa societăţii umane se pierde în ierarhia vieţii cosmice.

Orbecăim în noaptea pătimirilor, dorinţelor, fricelor, politicelor, departe, departe de adevăr. Aşa se zbate, orbecăieşte, se satură,

moare toată lumea viermilor. Eroism? Criteriile eroismelor — după măsura viermilor: un vierme care mănîncă patru viermi este un vierme titan, un vierme erou.

*

Acum zece, cinci, trei, doi, un an, ştiam că va fi cataclismul. Dar acest atît de negru viitor era pus într-un timp psihologic extrem de îndepărtat, la sfîrşitul lumii. Şi iată, acum a venit, la uşă, în casă, catastrofa de necrezut, sfîrşitul de neaşteptat. Lumea s-a rupt în două: acum o zi, un ceas, o clipă, în momentul acesta, a fugit departe tărîmul vieţii. Suntem pe tărîmul morţii, al catastrofei, al sfîrşitului apocaliptic. Tărîmul vieţii e aşa de îndepărtat (într-o clipă s-a îndepărtat), că nu-l mai vedem, abia ni-l amintim.

Trăim însă şi acum parcă la fel ca şi atunci. Ne organizăm, sub soare, pentru moarte cum te organizezi pentru viaţă, pentru o partidă de plăcere.

Parcă se ascunde sub aceleaşi forme. Dar vor cădea vălurile şi o să apară, în faţă, chipul nud, hîd, adevărat al morţii.

E ciudat, ciudat cum parcă am şi început să ne familiarizăm. Poate că nu ne vom mai da seama cît e de hîdă.

O profeţie medievală fixa sfîrşitul lumii pentru anul 1940. Mă tem.

(Ar putea să urmeze, pe aceeaşi temă, un număr indefinit de consideraţii, mai mult sau mai puţin ingenioase.)

Cînd merg uneori pe stradă, îmi aduc aminte că lumea nu e aşa cum o văd, cum o miros, cum o aud. Un sunet interior de clopot, şi parcă totul se desface în unde, în unduiri. O imaterială vibrare! În haos, într-o mare mă prăbuşesc.

Universul literar, anul XLVII, nr. 36, 22 oct. 1938, p. 6.

NOTE DESPRE OM ŞI POEZIE

I

Ar fi interesant de urmărit cum, de la romantism spre simbolism, poezia lirică franceză n-a făcut decît să se adîncească.

Nu vreau să spun că a devenit mai „filosofică"; dimpotrivă (norocul ei!); nici mai complicată, nici mai bogată, mai variată ca inspi-

raţie; nici chiar mai simbolică; dar că *a coborît*, cu mai multe trepte, mai multe straturi, în realităţile interioare ale omului, în conştiinţă şi mai adînc. Tehnica poetică a devenit mult mai precisă, mai sigură în exprimare, pentru că a devenit poate mai lucidă, dar o luciditate, paradoxal, legată de instinct, de respiraţie, de ritm. De altfel, lucrurile acestea s-au mai spus.

Nu mă pot opri să mă mir gîndindu-mă că poezia postromantică (decandentă, simbolistă, neosimbolistă) a putut fi socotită de unii — chiar de unii din reprezentanţii ei cei mai de seamă, de Verlaine, de pildă — o poezie a imprecisului, a visului.

A visului, poate; dar un vis care exprimă precis străfunduri la care clasicii n-au ajuns şi pe care poeţii romantici abia le-au întrezărit. Cu cît va trece timpul, vom înţelege mai bine de ce Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Verlaine sunt poeţi mult mai mari decît Lamartine, Musset, chiar Vigny, chiar Victor Hugo — care e, totuşi, un poet mare, deşi, sau poate tocmai pentru că era cel mai puţin inteligent dintre toţi romanticii.

Încercaţi să-l recitiţi acum pe Lamartine: o să vi se pară sărac, monoton. Recitiţi poeziile (nu teatrul, în care încă sunt unele licăriri) lui Musset: o să vă pară superficial, „amorez" dulceag, plicticos; poate că Vigny o să vă pară prea intelectual, deşi o să vă placă puterea lui şi căldura din versuri reci.

Baudelaire n-o să vă pară însă prea cerebral, deşi este; Verlaine n-o să vi se pară sărac, deşi tot îndrăgostit este, ca Musset sau Lamartine, şi creştin ca cel din urmă; deşi nu are nici motive variate, nici vocabular bogat şi e de multe ori dulceag în sentimente. Deşi V. Hugo are poezii exotice şi multicolore sau tratează temele cele mai înalte, mai „nobile", ca deznădejdea, moartea, viaţa, destinul, sfinţenia, eroismul, Omul, Istoria etc., Rimbaud pare infinit mai complex, mai bogat, mai amplu, mai „colorat", deşi a scris un singur volum şi fără teme înalte; dar el a trăit temele mari, nu le-a tratat ostentativ.

Romanticul, aproape ca şi clasicul, spunea: voi face o poemă cu tema morţii sau a căderii omului sau a iubirii etc. şi o făcea într-adevăr. E lucru cîştigat şi nu se poate tăgădui că romanticii au inventat teme şi au introdus orizonturi noi în poezie, dar au fost prea conştienţi de lucrul acesta, atît de conştienţi, încît au fost superficiali; şi cum se manifestă superficialitatea poetului (adică lipsa lui de interioritate)? Prin discursivitate, prin abstracţie, printr-o intelectualitate imitînd-o pe-a filosofului, dar la periferia lui.

Verlaine a vorbit despre dragoste ca şi Musset, dar a realizat-o pe planuri mai adînci. Lamartine a tratat despre „viaţa care trece" şi despre moartea care ne cîştigă, dar simboliştii, în loc să o trateze, au exprimat-o. Cum? Adeseori, fără ca măcar să- i pomenească numele, fără s-o pună în discurs. Prin urmare, tot ce era tematic în romantism a devenit gest, culoare, sunet, ritm, presimţire, simbol, la poeţii ce-au urmat romantismului. Tema a intrat în adîncuri, în organic, a devenit însăşi respiraţia, însăşi trăirea.

Şi dacă „moartea" la poeţii romantici e o temă interesantă şi dacă la ei poate fi „poetică", la poeţii zişi decandenţi şi simbolişti ne turbură: devine morbiditate, descompunere, obsesie, spaimă uneori nemărturisită, uneori necunoscută şi, în loc să se etaleze în strofe şi strofe, ea, cînd se exprimă, se trădează. Tema neautentică a devenit astfel viaţă, substanţă concretă, autenticitate: discursul şi compoziţia au devenit fioruri, ţipăt.

Verlaine va fi fost poate îndrăgostit dulceag, ca şi Musset. Dar dacă la cel din urmă „dragostea" îşi caută versul, la Verlaine dragostea e însuşi versul, nu a fost înainte, ci există o dată cu el:

Car les femmes c'est toi désormais pour la vie,
Pour moi, pour mon esprit et ma chair ravie:
Ma chair, elle se tend vers toi, pleine d'émoi
Sacré, d'un bel émoi, le feu, la fleur de moi.
... ...
... Chérie, écoute
Moi bien: or je suis vieux ou presque, et Dieu voulut
Te faire de dix ans plus jeune, dans le but
Evident d'être, toi, la plus plausible compagne
De ma misère emmi mes châteaux en Espagne.

Un vers nu e frumos cînd exprimă o idee „mare" sau „originală" sau „general omenească"; nici măcar cînd exprimă un „sentiment rar" sau „delicat"; nici măcar cînd e o imagine ingenioasă; cîte, cîte imagini în poezia românească modernă, care de care mai ingenioase, mai reci, mai inutile! Un vers e frumos cînd ideea sau sentimentul sau imaginea devin respiraţie.

Versurile citate mai sus nu sunt din cele mai frumoase ale lui Verlaine. Dar, dacă le citim mai atent şi le ascultăm, ne dăm seama, de pildă, că Verlaine a exprimat mai mult prin lucrurile pe care le-a pus

fără să vrea: ritmul întretăiat, încălecările (*„enjambements”*), suspinele (*„Chérie...écoute...Moi bien...or, je suis vieux... ou presque...et Dieu voulut* etc; de altfel, e de remarcat şi oboseala fizică pe care tensiunea a patru cuvinte simple o exprimă), repetările obsedate, pauzele, virgulele:

Ma chair, elle se tend vers toi, pleine d'émoi
Sacré, d'un bel émoi, le feu, la fleur de moi;
Mon âme, elle fond sur ton âme et s'y fond toute.

Nu e numai atît: ar trebui urmărite semnificaţiile vocalelor; o tehnică precisă ne va permite poate, vreodată, să urmărim corespondenţele exacte dintre vocale, culori, sunete, sentimente, căci:

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent,

spunea Baudelaire. Simboliştii intuiau, de altfel, lucrul acesta şi căutau să-l formuleze. E suficient să citez sonetul vocalelor de Rimbaud, pe faimosul Des Esseints din *À rebours* sau chiar demonul analogiei care îl frămînta pe Mallarmé. Vom înţelege poate că analogiile acestea nu sunt chiar atît de „misterioase”, în momentul în care se va putea preciza legea corespondenţelor, prin cercetări lingvistice, psihofiziologice, psihanalitice.

Urmărind în Verlaine temele morţii şi ale păcatului, deosebit de semnificativ mi-a părut faptul că, atunci cînd poetul *voia*, îşi propunea să le realizeze (tema morţii în *La mort de Philipe II*, de ex., din *Poèmes saturniens*, şi a păcatului, risipită în strofele facile din *Sagesse*), nu reuşea decît pe jumătate, în mod superficial sau deloc. În schimb, moartea este prezentă cînd pare absentă, cînd nu e numită; cînd stă pe un plan îndepărtat; cînd e doar simbolizată discret; cînd e difuzată în atmosferă şi devine tristeţe inexplicabilă, culoare cenuşie sau neagră; cînd oamenii par marionete, graţioase şi fragile, în mîinile ei; cînd o exprimă frunzele, toamna, despărţirile, amintirile sau, oricît de greu de urmărit ar părea, vocalele şi ritmurile. Ar fi instructiv de citit, pentru aceasta, poeziile din *Les fêtes galantes*.

Aş cita *Colloque sentimental* sau:

Ferme tes yeux à demi
Croise tes bras sur ton sein,
Et de ton coeur endormi
Chasse à jamais tout dessein.
... ...
Et quand, solennel, le soir
Des chênes noirs tombera,
Voix de notre désespoir
Le rossignol chantera.

Cîteva versuri nu sunt suficiente pentru a reda atmosfera întregii culegeri; culori atenuate, o veselie factice, un ritm prea dulce ori prea sacadat, încălcările care întrerup, o pulverizare a culorilor ce suspendă respiraţia, o oboseală, nuanţe, o descărnare a oamenilor devenind siluete, umbre. Chiar dacă lumea e luminată, pare o floare a întunericului, un accident al neantului.

Le ciel si pâle et les arbres si grêles
Semblent sourire à nos costumes clairs
Qui vont flottant légers, avec des airs,
De nonchalance et des mouvements d'ailes.
... L'ombre des bas tilleuls de l'avenue
Nous parvient bleue et mourante à dessein.

Am citat din Verlaine, deşi nu e cel mai mare sau cel mai caracteristic din simbolişti, tocmai pentru că sărăcia lui, limpiditatea, badinajul seamănă, în fond, cu ale lui Musset ori Lamartine, dar, tocmai de aceea, se poate vedea mai clar diferenţa de realizare.

Se poate crede, ştiu, că această înţelegere a poeziei merge către lucrurile, astăzi depăşite, ale poeziei subconştientului, ale suprarealismului. Ar fi o judecată superficială.

Poeţii moderni nu sunt numai nişte artişti inconştienţi, simboliştii — nişte semiconştienţi şi, prin faptul acesta, inferiori — dacă se poate zice — poeţilor surrealişti ai subconştientului pur. Vrem să spunem numai că poezia e cu atît mai vie, mai autentică, mai valoroasă, cu cît devine expresia unei trăiri integrale, a unei încorporări, în care apar, coerente, realităţile clare cu cele obscure îngemănate. Exemplul cel mai frapant, în poezia simbolistă franceză, al acestei trăiri şi expresii a unor instincte, biologii, ritmuri de subconştiinţă şi a unei conştiinţe spirituale uimitor de lucidă, înaltă, este, desigur, Arthur Rimbaud. Poezia năzuieşte să fie expresia vie-

ţii sau chiar ea însăşi, respiraţia ei. Pentru aceasta, nu poate fi nici superficial raţionalistă, sentimentală, minor-lucidă, ci respiraţia omului, ca el, spirit şi biologie, expresie, trăire a luminii şi a întunericului său.

Pentru a o urmări şi valorifica, îi trebuie însă şi criticei alte posibilităţi de investigaţie.

II

Îmi pare neînchipuit de curios faptul că, deşi toată poezia modernă românească este, cum se spune, influenţată de poezia franceză mai nouă, aceasta este — oricît s-ar părea de paradoxal — aproape necunoscută la noi. De la romantici şi mai ales de la simbolişti încoace, care sunt adevăraţii romantici ai literaturii franceze, poezia nu trăieşte decît în problemele spirituale cele mai grave şi este fructificată numai de întrebările totale privitoare la condiţia spirituală a omului, la destinul nostru metafizic. Marcel Reymond, autorul admirabilei cărţi *De Baudelaire au surréalisme*, vede în mişcările poetice ale ultimilor optzeci de ani, pe de o parte, o încercare de purificare a esenţei poetice, pe de alta, un mijloc iregulat de cunoaştere metafizică. Am adăuga că este şi o titanică, dramatică, neputincioasă încercare de mîntuire, de spargere a limitelor, de integrare în ordine cosmică extraindividuală, cu mijloace laice însă, cu posibilităţi numai ale omului. Nici Baudelaire, nici Verlaine, nici Rimbaud, nici Lautréamont, nici Mallarmé, nici Péguy, nici Claudel, nici Valéry (despre care la noi încă se crede că problematica lui fundamentală este „poezia pură" sau „meşteşugul poetului") nu sunt esteţi. Frumuseţea căreia i se închina Baudelaire nu era estetică, ci metafizică; experienţa spirituală a lui Rimbaud depăşea poezia; iar Mallarmé nu a încercat, nici mai mult nici mai puţin, decît să inventeze o tehnică de pătrundere în absolut. În orice caz, toţi poeţii mari ai simbolismului şi ai postsimbolismului nu au folosit poezia decît ca pe o cale conducînd spre valori spirituale superioare, supraumane. În secolul al XIX-lea ireligios, în toiul unei filosofii antimetafizice, poezia a fost aceea care a păstrat vii, dramatice problemele fundamentale ale omului; a ţinut, cu insuficienţă, locul religiei; a fost însă o metafizică infinit superioară metafizicei discursive a filosofilor; a rechemat omul, rătăcit în planul realismului cotidian şi esenţial ireal, în adevărata realitate a misterului, a miracolului, a morţii. Luaţi-l pe fiecare din poeţii citaţi mai sus (şi mai sunt atîţia

alţii pe care toată lumea îi ştie) şi veţi vedea că fiecare îşi pune, încearcă să răspundă, în orice caz se loveşte de toate cele cîteva mari probleme ale omului; poezia fiecăruia este totală; fiecare poet are o atitudine spirituală netă, o reacţiune vie; fiecare trăieşte drama esenţială a universului.

S-a vorbit, încă se vorbeşte şi încă se va mai vorbi la noi de graţia literaturii franceze, de măsura ei (măsurat cine? Rimbaud? Lautréamont? Péguy?), de melancolia poetului cutare, de rafinamentul celuilalt, de frumuseţea limbii la celălalt şi aşa mai departe. Preocupările acestea au existat şi ele, desigur. Dar nu au fost decît sau secundare (la Verlaine, de pildă, care voia să facă din poezie rugăciune), sau drumuri către altceva (la Mallarmé, la Valéry). Că poeţii aceştia sunt admirabili, că versurile lor sunt frumoase este neîndoielnic; dar frumuseţea aceasta este realizată de tensiunea dramei spirituale pe care o trăiau, de faptul că, în încercarea lor de a depăşi, poezia constituia ea însăşi o treaptă ce trebuia să fie transfigurată, ce trebuia să fie ea însăşi cît mai înaltă pentru ca trecerea dincolo să se poată face mai uşor.

Din arderile, experienţele duse pînă la capăt, altitudinea şi violenţa spirituală a acestor poeţi, poezia românească nu pare a fi înţeles mai nimic (deşi, repet, toată lumea ştie că a fost influenţată de poezia franceză). A preluat însă preocupările estetizante şi, pentru că, fireşte, oamenii nu pot trăi numai pe culmi, nici chiar poeţii mari, literatura română a imitat viaţa şi problemele acestor poeţi, cînd ei coborau în văi. Iată, aşadar, cum poate deveni justificabilă o mişcare împotriva „influenţei franceze", întrucît, nu-i aşa, „literatura franceză este inesenţială şi doar rafinată" şi aşa mai departe.

De fapt, pretutindeni şi din totdeauna, aceleaşi probleme se pun omului. Cele mai grave: condiţia noastră, aici, jos, în moarte; posibilitatea de a reurca. Un om care nu-şi pune problema aceasta, care nu-şi trăieşte drama esenţială e un adevărat infirm spiritual. Nu există cultură mare fără problema şi fără drama aceasta. Cei mai mari poeţi nu sunt niciodată poeţi sociali sau psihologizanţi, ci poeţii ancoraţi în problemele esenţiale; artiştii mari nu sunt cei preocupaţi de probleme de tehnică, ci de probleme vii.

Ar fi fost de aşteptat ca literaţii români să fi recunoscut în marii lirici ai simbolismului problemele pe care şi ei, în măsura în care sunt oameni întregi, şi le vor fi pus, fără îndoială. Se înţelege ades greşit sensul influenţelor în cultură. A fi influenţat nu însemnează a lua de-a gata, a imita, ci a te descoperi printr-un altul, a primi o

problemă de la altul, a primi impulsiunea de la altul. Lupta împotriva „influenţelor străine" a pornit dintr-o gravă neînţelegere: trebuie *să fim noi*, nu trebuie să mai imităm. La care partizanii primirii influenţelor străine răspundeau: ba să imităm; de ce să nu imităm? De ce să nu luăm de-a gata ceea ce noi nu avem? Ca şi cum aceasta ar fi problema. De fapt, a primi influenţa înseamnă a primi dezbaterea altuia, a o trăi şi încerca să rezolvim noi, printr-o experienţă proprie şi într-adevăr autentică; a descoperi orizonturi noi, dar, mai ales, repet, a te descoperi pe tine însuţi cu ajutorul altuia, printr-un altul.

Acceptarea influenţelor însemna, la noi, a imita fără a trăi. Refuzul influenţelor însemna refuzul de a cunoaşte, de a te lăsa rodit.

O gravă, adîncă şi esenţial umană problemă există în Rimbaud. E vie şi pentru noi, e autentică şi pentru noi. E o dramă şi a conştiinţei noastre. Nu o vedeam destul de clar; Rimbaud ne-a făcut să ne înţelegem pe noi înşine. Suntem într-adevăr într-o lume degradată. Nu ne simţim bine în lumea asta. Rimbaud ne-a trezit. Dar, de aici încolo, experienţa noastră se desparte de a lui; trăim drama pe contul nostru.

Literatura românească a procedat însă altfel. Şi-a pus întrebarea: cum a exprimat Verlaine, de pildă, viaţa lui interioară? Trăirea nu mai interesează şi expresia se îndepărtează de ea. Nu viaţa mai este problemă, ci cuvîntul literar şi reţeta tehnică. Un prozator român din generaţia de treizeci de ani nu-mi declara, într-o convorbire nu prea de mult, că literatura şi poezia, ca să poată trăi, trebuie să se separe de problemele şi tragedia noastră spirituală? E aceasta o mentalitate caracteristic românească, îmi ziceam, întrebîndu-mă, în acelaşi timp, din ce „trăieşte" atunci poezia sau literatura, dacă nu din expresia tragicului condiţiei noastre umane, care e hrana ei cea mai autentică şi mai esenţială? Şi pe cine ar mai putea să intereseze, să angajeze total o poezie care nu este mister, care nu încearcă să fie cale a revelaţiei, descifrare a misterului sau etică înaltă?

Întorcînd omului spatele, poeţii şi literaţii români de după Eminescu şi aproape pînă în zilele de astăzi (cu excepţiile inutil de amintit, căci se cunosc) nu au avut decît preocupări nici măcar de limbă, ci de limbaj literar. Frumuseţea limbii poetice la marii lirici nu este decît rezultatul unei incandescenţe lăuntrice, unei imense bucurii sau unei nesfîrşite disperări, a unei iubiri universale sau a unei nelinişti adînci, a unei cutremurări. În literatura românească devenise scop în sine, stilistică etc., îndemînare, talent literar şi de aceea, adesea, limba poetică nu e decît un fel de vervă, injurioasă

sau humoristică, retorică sau nu, ornată de imagini ingenioase, de gust mai mult sau mai puţin bun, în orice caz plastice, adică fără ecouri mari şi fără rezonanţe interioare, limitată la realităţi groase şi concrete, fără posibilităţi de transfigurare.

Pe de altă parte, cum literatura şi poezia trebuie să cuprindă totuşi anumită substanţă umană, acestea s-au mărginit să fie sentimentale, minor autoanalitice, năclăite într-un senzualism rînced sau în experienţe minore de tot felul. Şi noi am subliniat, în cîteva rînduri, monotonia acablantă a preocupărilor de viaţă ale literatului român; ani de zile, după război, toate romanele care apăreau erau romane de dragoste (influenţa unui Proust şi el neînţeles), după cum poeziile erau pasteluri (ca să le zic aşa) sau tot „de dragoste". Micul burghez român avea dreptate să-şi închipuie că poetul este un fel de om care e întotdeauna îndrăgostit, şi asta mai ales primăvara, cînd „natura e frumoasă".

Am mai uitat ceva: literatura românească izbutise să-şi lărgească cercul de probleme şi preocupări. Astfel, literatura cea mai problematică era aceea reprezentată prin romanul social, să zicem al d-nului Liviu Rebreanu. Oricît ar fi de realizat ca atare, problema umană putînd fi cuprinsă de această zonă e încă îngrozitor de insuficientă.

Clară, plată, plastică, sentimentală, superficială, lipsită de probleme esenţiale, literatura românească modernă este falimentară.

În orice caz, un fapt caracteristic trebuie semnalat în ultimii ani ai culturii româneşti: dispreţul pentru literaţi şi literatură.

Oamenii de elită intelectuală nu s-au mai îndreptat spre literatură, ci spre filosofie, ştiinţă, eseistică. Problematica s-a separat cu totul de literatură şi poezie şi se exprimă, cu deficienţele ei inerente, în tehnica discursivă a filosofiei sau, mai ales, a eseisticei. Lucrul acesta e rău, fără îndoială, dar nu e vinovată decît mediocritatea spirituală a poeziei şi literaturii româneşti.

Poezia românească, pentru a deveni o poezie mare, trebuie să recapete fiorul metafizic sau dragostea pentru adîncurile obscure ale sufletului. Să exprime problemele omului nu în discursivitatea didactică a esteticei, dar nici printr-o plasticitate humoristică. Să facă un efort de adîncire, de muzicalizare, de trăire ritmică şi transfigurată a tragediei omului.

Paris, 2 mai 1940

Universul literar, anul XLVIII, nr. 9, 4 mart. 1939, p. 1–2;
anul XLIX, nr. 27, 29 iun. 1940, p. 1; 6.

Cronici literare

D. IACOBESCU: Quasi

Regretul înduioşat pe care mi-l suscită amintirea lui D. Iacobescu, poetul mort la douăzeci de ani şi, astăzi, editat postum de d-l Perpessicius, care-i închină şi o lirică prefaţă, este, mai degrabă, motivat de tristul destin, decît de o prea mare şi originală valoare. Nici, de altfel, timpul necesar nu l-a avut ca să se desăvîrşească şi să elimine ceea ce are impur şi impropriu adevăratei sale firi poetice.

D. Iacobescu poate fi, cu drept cuvînt, perfect încadrat în mişcarea simbolistă românească, ecou fidel, dar minor, al simbolismului francez. Iar tehnica simbolistă — muzicalitate şi atenuare — se potriveşte de minune cu natura poeziei lui D. Iacobescu, tăinuită şi bolnavă. Preceptele lui Verlaine: *„De la musique avant toute chose"* şi *„La nuance, rien que la nuance"*, le-a urmărit, cu sfinţenie, Iacobescu. Şi Verlaine îi este netăgăduitul maestru, modelul către care poetul român tinde continuu şi atît de mult, încît s-ar părea ades (parodiind o celebră butadă) că Iacobescu a devenit poet cetindu-l pe Verlaine. Cetiţi-i *Gavota* cu strofa:

Dansăm în umbra serii... şi tot mai mult mă-mbată
Pudrată eleganţă a timpului apus,
În timp ce tu — naivă, sau poate-nduioşată —
Ridici molatec trena, din ce în ce mai sus.

şi veţi observa aceeaşi senzualitate abia deghizată, aceeaşi stilizare şi manieră secol XVIII (sic!) şi aceeaşi ingenuă indecenţă, atît de specifică verlainianismului. Şi aceeaşi observaţie se poate face pentru majoritatea poeziilor lui D. Iacobescu, fie că poartă sau nu menţiunea „după Verlaine". Dar această predominare a personalităţii verlai-

niene își are explicația, desigur, și în unele afinități temperamentale. Așa se și explică de ce refractar a fost unei influențe profunde a lui Baudelaire, d.p.; pentru că în *Ocnașii* ș.a., macabrul și duritatea baudelairiană este diminuată, atenuată dintr-o organică insuficiență, dintr-o lipsă de forță de expresie.

*

Senzitivă și maladivă, poezia lui Iacobescu are, prin aceasta, unele puncte de contact și afinități cu poezia lui Bacovia. Asemănările le stabilesc versuri ca:

... Hemoragii de soare-mi bat în geam...
... Și-n timp ce ziua moare de-o grea tuberculoză...

sau poezii întregi, ca *Noaptea fantastică* (cu obsesia culoarei negru). Dar avem aici, evident, o maladivitate manierată și mai livrescă. Poate mai puțin temperamentală.

Sunt unele poezii ca *În ziua despărțirii noastre* și *Marșul izolaților* care au asemănări cu sonoritatea și emfatismul teatral al lui Minulescu.

Ceea ce însă îl diferențiază de ceilalți simboliști români este (deși nu pur originală, fiindcă în literatura simbolistă franceză este utilizată) îmbinarea de armonic și dezarmonic, nota disonantă, care înseamnă o rupere a unui echilibru, un strigăt de neașteptată durere, o turburare. Această notă disonantă, dezacordul, care sugerează neliniște și deznădejde, se poate întîlni în aproape toate poeziile lui Iacobescu sau, cel puțin, în cele reprezentative.

Astfel, *Nocturnă* sau *Scenetă*, care se încheie cu versul:

Galantul se repede și-l bate pîn-la sînge,

vers de-un prozaism formal evident, dar care constituie un voit și interesant contrast. Este izbucnirea, care nu mai poate fi înfrînată, a nebuniei, sfărîmarea unui echilibru fragil și greu menținut, căderea după un mers șovăitor pe-o muchie.

Poezia lui Iacobescu este o poezie timidă și discretă, în care se întrevede o laborioasă înfrînare a zbuciumului. Este expresia unei tristeți permanente și decorative.

Fără ca să întîlnim, propriu-zis, sarcasmul, uneori fără forță, al unui Laforgue, avem totuși îmbinarea de delicat și macabru, de revoltă și senin, de deznădejde și badinaj, de contemplație și neliniște:

Și-n timp ce ziua moare de-o grea tuberculoză...
Închisă-n glastre, sera se face tot mai roză
Și freamătul tristeții se face mai suav.

sau:

Apusul cască roze mari de sînge;
Prin parc țîșnesc izvoare de parfum...
Ascult cum plîng fîntînile și cum
Pe nervii mei arcușul serii plînge.

Acest poet decorativ și trist, acest paj bolnav își exprimă tangențial și ascuns durerea. Acceptă liric sfîrșitul:

Respir adînc otrava ce-nvăluie grădina.

Este o paradoxală stilizare și înseninare a agoniei. Dar această notă nouă nu este decît o subdiviziune a largei caracteristice a notei disonante.

Fără să fi atins culmi de înaltă poezie, D. Iacobescu ajunsese să-și exprime, stilizat și clar, o atitudine sentimentală și o impresionabilitate ascuțită, dar livrescă, o viziune poetică minoră, dar în care, prin noianul de influențe, se putea găsi și filonul propriei personalități.

Discret, decorativ și trist, timid, muzical, poetul Iacobescu poartă pecetea unei epoci și înseamnă durerea unei neîmplinite speranțe.

Revista literară a liceului „Sf. Sava", anul IV, nr. 2–3, mart. 1930, p. 8–10.

*IDEI SUGERATE DE O CARTE NOUĂ**

D-l Paul Zarifopol jonglează, elegant și rece, cu ideile și uneori cu paradoxele. Este un estetizant ale cărui resurse nu pot fi negate, îndrăgostit de ideile generale, deși aceasta se vede în stabilirea de valori particulare. Preocupat de unele probleme de etică literară, d. Zarifopol precizează, ingenios și liber, unele noțiuni confuze, lo-

* *Artiști și idei literare române* de Paul Zarifopol, Bibl. Dimineața, nr. 128.

cale sau de pretutindeni, pentru puritatea inteligenţii estetice. Tentează evadarea din prejudecăţi străine artei (în contra bunuluisimţ) şi revizuieşte, copil teribil îmbătrînit, unele valori imperativ consacrate.

S-a discutat mult asupra cazului P. Zarifopol, singular în cultura noastră. Enervările polemice au fost pricinuite şi de atitudinea detaşată şi senină a acestuia. Fiindcă d. Paul Zarifopol priveşte de la o impresionantă altitudine: aceea a generalităţilor. Dar dacă are largă perspectivă asupra ideilor generale, îi lipseşte, acestui purist, sinuozitatea înţelegerii caracteristicului. Judecă opera individuală nu integral şi adînc, ci ca exemplificare teoretică a unui unic punct de vedere: în raport cu problema stilului, de pildă. Deci, unilateralitate, lacună pentru critic; generalitate care numai pe o singură faţă soluţionează problema realităţii complexe.

Liber este d. Paul Zarifopol să nu fie preocupat, cultural, decît de unele înfăţişări ale problemei; criticului îi este însă impusă cercetarea îndeaproape şi completă a operii. Totuşi, d. Zarifopol rămîne mai mult decît un agreabil şi inteligent diletant, deşi nu puţin este şi aceasta.

D-lui Paul Zarifopol îi revine meritul de a fi ridicat grava problemă a stilului şi, sub forma aceasta, cel dintîi la noi. Articolul *Despre sfintele taine ale artei*, cuprins în volumaşul recent, este o prelungire a tezei dezbătute aiurea (*Despre stil*, Bibl. Dimineaţa, nr. 88). Acolo mai mult în discuţie principială, aici numai prin exemple vii şi nestăruitor, d. Zarifopol huleşte ceea ce d-sa (şi alţii!) înţelege prin „frază" şi atacă „stilul".

Problema stilului este actuală şi pasionantă în Franţa. O găseşti — cu o similară soluţie — la un Cocteau (*Le secret professionnel*), la un Gide (*Incidences*, interviul asupra clasicismului, *Journal des Faux-Monnayeurs*) teoretizată şi aplicată în întreaga lor operă: modestia gideiană. Există însă şi, de exemplu la Croce, ca o consecinţă necesară sistemului său estetic, dialectica: intuiţie egal expresie şi rîndurile în contra ornamentului şi a retorismelor. (Şi d. Zarifopol este, în mare măsură şi nu numai aici, croceist.) Ca teoreticienii literari francezi ai eliberării de stil, d. Zarifopol este, neapărat, stendhalian şi balzacian şi, desigur, antiflaubertist. Mult mai motivată şi la locul ei în Franţa, unde revolta are obiect, este paradoxală în România, unde nu există curente de stil şi bine determinate canoane care taie inspiraţiei aripele. Este aici militată revolta gratuită şi

fără obiect. Discuţia rămîne însă larg principial valabilă, ca problemă estetică.

*

Cultul cuvintelor sonore şi pompoase a fost una din cauzele grabnicului faliment al romantismului francez. La orgoliul cuvîntului, intuiţia se face mică şi umilă. Poezia rămîne ţărmurită, subjugată, fiindcă înspăimîntată de cuvîntul sonor. De aceeea, teoreticienii modestiei (Gide) sau, în cazul special, ai cuvîntului nud.

„Romănul are şapte vieţi în pieptu-i de aramă" este, hotărît, un vers ridicul. În afară de încălcarea patriotardă în domeniul poetic, cuvintele sonore şi emfaza închid şi refulează reprezentarea. Tot astfel, sonoritatea ideilor asociate. Cuvîntul este prea încăpător pentru miezul sufletesc şi el cuprinde tot şi îl sugrumă. Este devenit convenţionalism, deci rigid. Şi toate expresiile strident noi devin, repede, convenţionale. Şi convenţionalism (*sic!*) este mecanic, este moarte.

Poetul spune aici *ceva peste* intuiţia lui lirică: şi adăugirea aceasta, element gol, pur tehnic, este, prin definiţie, apoetică. În loc ca tehnica să urmeze, îmbrăcîndu-l, cuprinsul emoţional, dimpotrivă, îl precedează şi îl conduce. Dar fraza trebuie numai să muleze intuiţia. Orice figură de stil, orice floricică încalcă elementul poetic. Şi este convenţie, formalism, meşteşug (bun sau prost ca atare) independent de emoţie.

Emanciparea de stil înseamnă renunţarea la reţetele de şcoală şi înlăturarea pericolului de uniformizare prin tehnică.

Nu poate avea intuiţia unui cadru exterior predestinat (cum Flaubert credea în expresia unică) în cuvînt, sau în frază, sau în planul schematic preconceput al unui gen literar. De aceea, lipsă de construcţie, fiindcă eliberare de sub norma apriorică, impusă, străină de poezie, individuală prin definiţie. Fiecare viziune poetică îşi are construcţia proprie, îşi îmbracă propria-i haină. Şi iată aici abuzul secolului al XVII-lea.

Tehnica şi schema, genul, construcţia înseamnă schematizare, mecanizare, stereotipie.

Şi, din alt punct optic, cuvîntul sonor alungă poezia iar floricelele sunt „mofturi stilistice" (expresia d-lui Paul Zarifopol).

Şi iată motivele cultului cuvîntului modest şi de ce se încearcă revenirea la expresia nudă.

Cuvîntul să nu fie decît simplu suport al reprezentării. Aceasta plutește, astfel, imaterială și liberă, descătușată de cuvîntul pur imbold, și nu încătușată în cuvînt. Determinînd tehnica, și nu de tehnică determinată. Și, prin aceasta, se înlătură pericolul convenționalismului; al academismului.

Cuvinte banale și șterse. Cuvîntul banal să se integreze într-o tonalitate sufletească: melodia lirică, independentă de cuvînt și deasupra cuvîntului, să îl cuprindă și să-l întunece. Nici un efect teatral de frază, nimic pompos în cuvînt. Cuvîntul detronat și umil, piedestal al intuiției. Cuvintele modeste nu mai supără și nu atrag. Permit zborul liber al reprezentărilor. Și mai cu seamă nu supără, pentru că nu le mai simți. Cuvîntul nu trebuie auzit.

Dacă versul pompos citat mai sus este ridicul și inestetic, remarcați cît impresionează cu adîncă rezonanță fraze simple: „Maică, tare-mi pare rău că mor!", în care cuvîntul joacă rolul de auxiliar modest al intuiției; sau: „Să nu dai pămîntul acesta nimănui. Este al nostru" — strigări spontane și umane care de dincolo de cultură, de dincolo de conștient și rațional pornesc. Ele sfarmă marginile încăperii cuvîntului.

Dar pentru mai numeroase și mai fericite exemple, vezi, lectorule, articolul d-lui P. Zarifopol despre *Sfintele taine ale artei*.

*

O precizare, totuși. Să nu fie confuzie între evitarea tehnicei, noncaptarea tehnicei și emanciparea de tehnică. Și pentru că există, în definitiv, tehnica lipsei de tehnică. Perfecțiunea constă în a izbuti să nu mai fii obsedat de ea. Ucenicul care nu are tehnică nu este un eliberat, ci, stîngaci, un sclav al tehnicei. De fapt, nu a renunțat la tehnică, ci patojează prin tehnicile tuturora, pentru că nu și-a consolidat și epurat viziunea. Și prin lipsa de unitate și siguranță a formei, lipsa de unitate și siguranță a intuiției.

Maestrul surmontează tehnica și se eliberează, apoi, de obsesia acesteia. Dar o surmontează necesar.

Fraza unui Proust, de pildă, este de natura intuiției proustiane engendrată și determinată.

Eliberare de tehnică nu este oare captarea unei tehnice a nontehnicei? În orice caz, captarea intuiției personale.

Că există o perfectibilitate formală este neîndoios, dar ca un corelativ aceasta. În perfecționarea maestrului asistăm la o treptată

purificare a intuiției, la o vigurozitate crescîndă a viziunii lirice. Și la eliberarea de livresc, deci de convenție.

Tehnica nu va fi înlăturată, ci menținută poate (dar cu *t* mic) în curățirea, în purificarea intuiției de elementele streine: retorică, floricele, tendință.

Și tehnica să nu fie obstacol și nici scop.

Viața literară, anul V, nr. 131, 15 aug.–15 sept. 1930, p. 3.

ECRAN LITERAR

1. *Un sol al biruinței: poetul Șt. O. Iosif* de Paul I. Papadopol
2. I. Păun-Pincio reeditat

Un recent volum (*Un sol al biruinței* de d. Paul I. Papadopol) îl pune din nou în discuție pe poetul Iosif. Pornită din gînd curat și scrisă — poeții trebuiesc iubiți — cu multă dragoste, cartea nu este, totuși, desăvîrșită.

Nu vom invoca, aici, inabilitatea expresiei sau, cusur fundamental, insuficienta coordonare a părților, ci discutăm însuși principiul explicativ pe care d. Paul I. Papadopol i-l dă operei poetului.

Dl. P.I. Papadopol, vechi sămănătorist, dar fost elev și al d-lui Mihail Dragomirescu, a tentat să mulțumească cele două tendințe contrarii, împrumutînd metoda critică a profesorului de estetică și făcînd, totodată, din Iosif un aprioric sămănătorist. Naționalismul, afirmă d. Papadopol, este caracteristica esențială și spiritul conducător al liricei lui Șt.O. Iosif; de aici și justificarea titlului: *Sol al biruinței*.

*

Într-un viitor studiu, pe care ni-l propunem, asupra lui Iosif, vom căuta să arătăm cum poetul a fost pervertit literar și falșificat de curentul de la *Sămănătorul*: atît *Patriarhalele*, cît și *Credințele* sunt pure fleacuri sămănătoriste. Scrisorile adolescente ale lui Iosif, pe care se întemeiază d. Papadopol pentru a-i determina natura intimă poetică, nu sunt prea doveditoare documente: ci simple, inesențiale reflexe ale preocupărilor înconjurătoare.

Noi am înţelege culminarea poetică a lui Şt.O. Iosif ca o purificare şi o regăsire; astfel, *Cîntecele*, în care poetul se relevă în deplină curăţie.

Nu ar trebui uitată reala şi binefăcătoarea influenţă a lui Dimitrie Anghel: acesta a contribuit, în majoră parte, la eliberarea de sub influenţa sămănătorismului: *Cometa, Caleidoscopul lui A. Mirea, Legenda funigeilor* — scrise în colaborare — furnizîndu-i teme lirice noi, i-au împrospătat orizontul de inspiraţie; l-au degajat; i-au fost o şcoală poetică.

Pentru că Şt.O. Iosif nu este, hotărît, un poet social. Intima lui durere era, singură, o suficient de grea povară pentru umerii debili, iar Şt.O. Iosif — şi d. Papadopol îl înţelege bine de astă dată — a fost un debil şi un timid. Prin propria-i natură, Şt.O. Iosif nu putea fi decît poetul liric şi sentimental.

Astfel, *Cîntecele* ne sugerează imaginea unei cicatrice. Cuprind o jale de copil, fără revoltă, dar cu lacrimi multe. Poetul blînd, care vedea numai însoritul, îşi acceptă, cu mirare şi nefericire, neaşteptata durere. Poetul ar fi cîntat florilor şi copiilor, senin şi clar. Dar suferinţa-l întoarce asupra lui însuşi. Fără aprofundare sufletească, dar de un melodic liric minunat, poetul Iosif îşi spune durerea: poezia lui Şt.O. Iosif este plîns potolit, nediscontinuu.

Şi dacă am încerca, vreodată, o reabilitare a acestei lirici, am căuta să reliefăm inexplicabila melodie care sună din versurile excesiv de sărace, tehnic. Dar este înfăţişarea unei tonalităţi sufleteşti; este un glas fără mască, fără fard, ci nud; şi totuşi fără stridenţă. Pentru că însuşi clocotul interior, iar nu travaliul tehnic, îl domoleşte, îl rotunjeşte. Melodia timidă a plînsului, poezia lui Iosif; suspin înstrunat, versul lui. Şi expresivitatea i-o creşte tocmai stîngăcia tehnică, vreau să înţeleg: gestul stîngaci şi incult al plînsului; prosternarea aceasta a durerii care îl doboară şi pe care o primeşte simplu. Nu disecă, intelectual, durerea; nici nu caută în sarcasm refugiu; ci eliberare, exprimînd-o: o poezie a hohotului.

Curgerea domoală a versului — pe care o întrerupe abia rima — o germinează însuşi ritmul plînsului. Şi ne-ar tenta, prin studiul vocalelor predominante, o mai precisă determinare a specificului acestei melodii. Fiindcă poezia lui Iosif nu este meşteşug, nici cuvînt: ci pură melodie, cîntec; vibrare, pentru care cuvîntul este obstacol material şi se cere diminuat şi uitat. Şi iată cum poezia lui Iosif — discreţie chiar în hohot — riscă să fie interpretată banală sau neîndemînatecă. Şi dacă Şt.O. Iosif nu a adăugit nimic vocabularului şi

nici nu a adus înnoiri versificaţiei tehnice, a găsit cuvîntului banal un nou sens melodic sau, măcar, o nouă posibilitate melodică. Poezia lui Iosif este act spontan şi primar: poezie naivă.

*

Dar d. Paul Papadopol încearcă pe cale greşită o reabilitare a liricei lui Şt.O. Iosif. D-sa nu aduce, de altfel, absolut nici un punct nou de clarificare în discuţia asupra poetului, ci rezumă criticile anterioare, căutînd un paradoxal şi şovăitor eclectism critic. Cu argumentele d-lui Papadopol, care sunt şi ale tuturor, Iosif rămîne pe aceeaşi treaptă de ierarhie literară.

Şt.O. Iosif trebuie privit cu alţi ochi. El nu-şi poate avea, astăzi, o justificare decît dacă se admite teoretic atitudinea întregii poezii naive. Noi opinăm afirmativ. Dar despre aceasta trebuie să se discute.

*

Despre I. Păun-Pincio, ascultînd, ni se pare, de sugestia d-lui B. Lăzăreanu, d. Al. Sahia scrie în *Adevărul* de sîmbătă 13 septembrie.

Deşi — după cum recunoaşte şi d. Sahia — d-sa nu l-a prezentat în totul şi nici — recunoaştem noi — poeziile citate nu sunt nici caracteristice, nici perfecte, articolul este scris cu sensibilitate şi pricepere a sufletului acestui poet mort tînăr.

D. Sahia pregăteşte o ediţie a poeziilor lui I. Păun-Pincio. Îl felicităm, regretînd totuşi că îl preocupă mai mult latura socială, deci mai puţin estetică, a poeziilor lui I.P.-P. Oricum, este aceasta un frumos act de pietate. Dar nu numai atît: I. Păun-Pincio, împreună cu Iosif, Traian Demetrescu, Barbu Nemţeanu înseamnă o anumită tradiţie lirică, minoră, dar de subtilă esenţă. Şi despre care este necesară o nouă punere în lumină şi o revenire.

Epoca, nr. 493, 21 sept. 1930, p. 1.

ION M.GANE: Brăţara de argint

Se pare că există în literatura noastră contimporană, în poezia lirică, o tradiţie Şt.O.Iosif.

Versurile d-lui George Dumitrescu şi, recent, ale d-lui Ion Gane din *Brăţara de argint* ne confirmă acestea.

Tradiţie, dacă voiţi, minoră, fiindcă, poate, insuficient reprezentată, dar proprie prin languroasă şi clară melancolie. Melodie discretă şi vibrantă; sfioasă, totuşi caldă. Poeţii acestei tradiţii posedă secretul unui lirism contaminant: sunt cîntăreţi fără artă şi fără hipocrizie. Au vocea sugrumată şi melodia de lacrimă întreruptă. Exprimă, dincolo de cuvînt, un rău ascuns, gemăt distonant şi surprinzător.

Poeţi pe care ai voi să-i alinţi şi al căror cîntec atinge coardele pure ale sufletului. Şi căldura acaparantă pe care o degajează este cu atît mai vie cu cît nu rezidă în nici un artificiu tehnic.

Cetiţi, de pildă, *Elegia* (p. 31), în care cuvinte uzuale, excesiv de simple, sugerează, totuşi, o bizară stare de melancolică melodie. Este ca un fluid care alunecă printre cuvinte, mascat de cuvinte:

Cînd m-ai ştiut o floare visătoare
Ce năzuia un singur strop de soare,
De ce nu m-ai cules de pe cărare?
Acuma sunt un pescăruş rănit,
Aripa-i frîntă, ochiul obosit!

sau din poezia în formă poporană *Doineşte Făt-Frumos*:

Cînd doinesc prin codrii mulţi
Numa-n vis să mă asculţi,
Cînd doinesc de dor pe vale,
Numa-n vis să-mi ieşi în cale,
Braţele cînd le întind,
Numa-n vis să te cuprind.

şi chiar bucata *Peste vărateca despărţire*, îmbibată impur însă de o rezonanţă retorică.

Dar tonalitate surdinizată — Şt.O.Iosif — acesta ne pare filonul poetic propriu al d-lui Ion M.Gane: filon care trebuie însă mult epurat şi fortificat.

Pentru că, adeseori, d-l Ion M.Gane este facil şi ieftin (vezi *Sfîrşit*, *Cîntec mic* etc.), după cum eşuează în tirade sau monoloage „filosofice":

Prea sus e de pămînt sublimul cer.
(Cer şi pămînt)

Uneori, este ridicul:

Peste gînduri sta de pază
Al trecutului refren
Şi ne flutura pe buze
Elegia lui Samain.

(probabil, *Samen* sau *Samenn!*)

iar cîteodată incalificabil:

Toate drumurile duc
Spre limanurile morţii.
Cîntă-n codru un haiduc... (?!!)
Toate drumurile duc
Spre limanurile morţii.

Şi, în sfîrşit, îi vom aduce două acuzaţii capitale: debilitatea expresiei şi faptul că d-l I.M.Gane transcrie numai pe Iosif, care însă se cere nu imitat, dar descoperit sau adaptat; şi, evident, depăşit.

D-l Ion Gane însă, posesor al unui suplu şi sinuos fluid liric de pură esenţă, ar cîştiga — şi noi cu dînsul — într-o mai atentă supraveghere şi o mai serioasă autocritică a materialului ades rebel şi străin fondului poetic, timid şi melodic.

Convorbiri literare, anul LXIII, nr.IX, sept. 1930, p. 969–971.

TUDOR VIANU: Poezia lui Eminescu

Deplîngînd insuficienţa istoriei literare, d. Tudor Vianu reclamă contactul cu textul eminescian şi, prin aceasta, clarificarea poeziei eminesciene.

Istoria literară se dovedeşte, într-adevăr, superficială şi inoperantă. Biografia poetului, încadrarea operii în mediul social-istoric ocolesc esenţa operii literare însăşi. Prin definiţie, o situează numai, dar nu furnizează cheia dezlegării intime, psihologice a operii în sine. Se lasă deoparte, prin însăşi natura metodei sale, specificul intrinsec, individualitatea absolută a operii literare. Ea studiază numai fizionomia operelor, nu interiorul psihic. Rămîne elementară şi prea generală. Istoricul literar nu se apleacă, atent, asupra operei, nici asupra genezei individuale, psihologice, asupra unui individ

dintr-o speţă, dar ca reprezentant al speţei; el vede opera în perspectivă.

Urmărirea filiaţiilor unor influenţe sau curente literare, mărginirea într-un curent literar îndepărtează de la sensul intim, ireductibil al operii: cînd pretinde că studiază individualitatea psihologică, istoricul literar se contrazice pe sine însuşi.A studia în raport cu alte opere, a încadra într-o şcoală istorică, a arăta unele asemănări şi deosebiri, a o socoti unitate dintr-o alta superioară, parte dintr-un tot omogen — şcoala literară — necesită numai o înţelegere formală, tehnică. Incompletă, nu stăruie decît asupra unor caractere generale de asemănare şi diferenţiere, fără să pătrundă, integral, în atmosfera unei ireductibile viziuni estetice.

*

Atitudinea pentru care d. Tudor Vianu pledează (fără să denigreze total istoria literară) este, hotărît, mai eficace. Istoricul literar nu este psiholog, ci, poate, sociolog. Dar psihologia estetică, prin scrutarea minuţioasă, lămureşte, mai profund, individualitatea artistică. Şi integral; *în sine*.

Istoria literară diferenţiază, după vestmînt, indivizii. Psihologia estetică se limitează la individ.

Istoria literară îşi are o utilitate tocmai în viziunea ei în perspectivă. Psihologia estetică, prin circumscrierea ei în studiul unei viziuni lirice individuale, absolute, nu anulează, ci precizează şi completează metoda insuficientă a istoriei literare.

Principial, socotim binevenită atitudinea d-lui Vianu, cînd cere confruntarea directă cu opera poetului. Condamnare a istoriei literare, poziţia este preţioasă, deşi, nici la noi, unică. Indiferent de opoziţia punctelor celorlalte de vedere, de opinii şi alte scrupule, d. Vianu trebuia să-şi denumească, din probitate, înaintaşii cu care se întîlneşte măcar numai aici.

*

În şase eseuri, d. Tudor Vianu urmăreşte evoluţia atitudinii lirice a lui Eminescu, completînd, prin psihologia estetică, metoda istoriei literare.

Revoluţionar prin influenţele literare ale timpului şi sceptic temperamental, Eminescu se eliberează de influenţe şi se purifică călăuzit de Schopenhauer, ca frate spiritual, regăsindu-se, pe deplin, în atitudinea de linişte şi scepticism.

Părăsind romantismul unor motive din tinereţe, se clarifică, treptat, cristalizîndu-şi în „farmecul dureros", dar metafizic, atitudinea afectivă; în pictura luminii cununată cu apa, viziunea estetică; în scepticism, etica, definindu-se, desăvîrşit — îndrumat de acelaşi far schopenhauerian — în „desfacerea din rigorile civilizaţiei".

*

Maestru al frazei unduioase, colorat, d. Vianu aduce o frumoasă lecţie de stil. De aceea, cartea este agreabilă la lectură: poate prea agreabilă. Pentru că nici d. Tudor Vianu nu a adus aşteptata lumină. Are însă justificarea de a fi scris, dacă nu cel mai desăvîrşit, măcar cel mai literar volum asupra lui Eminescu.

Determinînd poezia acestuia prin filosofia lui Schopenhauer, metafizica lui Eminescu prin metafizica lui Schopenhauer, d. Vianu nu ne lămureşte diferenţa esenţială dintre una şi cealaltă.

Nu este oare preferabil, din acest punct de vedere, d. Mihail Dragomirescu, cînd indică diferenţa de natură, diferenţa calitativă dintre atitudinea filosofică şi cea estetică?

D-l Vianu trebuia să lămurească cum, deşi izvorînd din filosofia lui Schopenhauer, atitudinea lui Eminescu rămîne intuiţie lirică. Cum aceleaşi elemente, printr-o nouă alhimie, preschimbă natura însăşi a metalului.

*

Capitolul referitor la *Luceafărul*, care — spune d. Vianu — rezumă pe deplin personalitatea poetului, este incomplet.

Ocupat în cea mai mare parte cu dezvoltarea unei probleme de istorie literară (izvoarele *Luceafărului*), augmentat de polemica cu d. Dragnea (o luptă cu vîntul), artificial introdusă în corpul studiului, lămurirea viziunii lirice a poetului (definitiva lămurire!) rămîne uitată.

Caracterizările rapide nu adîncesc problema, nici nu relevează o întrebare nouă.

Nu era necesar să scrii 117 pagini ca să faci constatările următoare: „că forma lirică nu trebuie să fie în toate împrejurările şi în mod neapărat subiectivă" şi că „există un lirism într-un cadru de baladă" — ceea ce este spus sau cunoscut. Sau scumpa banalitate: „Pătrunzătoarea sa privire îi divulgă geniului tristeţea condiţiei sale omeneşti, dar îi insuflă în acelaşi timp o mîndră şi departe-văzătoare seninătate" (p. 124).

În schimb, cuprinde îmbelşugate imagini şi fericite *trouvailles*-uri literare: „din adîncurile inspiraţiei sale erotice porneşte la Eminescu gestul înălţării privirilor către firmament şi către eternitate. S-ar spune că este gestul unei nostalgii platonice". Sau: „Există în poezia lui Eminescu o dimensiune universală care permite o libertate demiurgică a mişcărilor" — ceea ce demonstrează că d. Vianu are un netăgăduit talent literar şi un graţios simţ al frazei.

Dar expresii ca „muzica lumii", „fluxul lucrurilor" — sugestive neapărat — ne par preţioase şi vădind o excesivă dragoste pentru cuvînt: este un element retoric vizibil în proza critică a d-lui Tudor Vianu.

Unele definiţii prea ştiute sau facile din capitolul *Armonia eminesciană*, ca „armonia este iraţională" şi concluzia (după cinci lungi capitole de pregătire, de convergere) că problema capitală a poeziei eminesciene, armonia ei — pentru dezlegarea căreia, după propria expresie, îşi făcuse „provizie de forţe" — este „irezolvabilă" (ceea ce nu necesita atîta oboseală), sunt compensate, cîtva, de capitolele *Voluptate şi durere*, *Pesimism şi natură*, care conţin o bogăţie de sugestii de bună calitate.

*

Scrisă cu mult talent literar, *Poezia lui Eminescu* rămîne o carte drăguţă şi interesantă. Ingenioasă pe-alocuri, alteori retorică. Cîteodată superficială. Banală, ades, dar cuprinzînd sugestii interesante („farmecul dureros" identificat cu „voinţa de-a trăi"; „apa şi lumina"), care, însă, nu epuizează şi nu soluţionează, în nici un caz, problema poeziei eminesciene.

Încercare onorabilă, studiul d-lui Vianu nu rămîne totuşi decît o încercare, cum au mai fost — cu stil sau fără.

Dar este poate indicarea unui drum bun. Şi o poziţie de reluat.

Viaţa literară, anul V, nr.132, 1 nov. 1930, p. 3.

ULTIMA NOAPTE DE DRAGOSTE, ÎNTÎIA NOAPTE DE RĂZBOI
Roman de Camil Petrescu

Cartea d. Camil Petrescu stă sub semnul lui Proust ca metodă literară: introspecţia supralucidă, rece, cu aparenţă de ştiinţific, dedublare şi contemplabilitate a propriilor stări de conştiinţă, obiectivitate, înstrăinate; precum şi punerea centrului de gravitate într-un personagiu principal („*je*") prin prisma sentimentală a căruia urmărim naraţiunea interioară, epica stărilor de conştiinţă, şi care unghi optic constituie totodată şi axa unică (coloana vertebrală) în arhitectonica romanului.

Singura construcţie formală, dintr-un principiu egal proustian, este astfel pricinuită de determinismul asociaţiilor psihice ale principalului personagiu: care ne este înfăţişat ca erou pasiv (şi contemplator lucid al stărilor sale de conştiinţă, al unor evenimente interioare pe care nu le provoacă el — gest — dar pe care le acceptă şi le degustează).

Acest personagiu autoanalitic şi cu darul dedublării este şi singurul personagiu veridic al romanului: singurul a cărui personalitate o putem urmări şi controla, celelalte personagii nefiind decît incidente sufleteşti (deci strict dependente de eroul central), imagini. Iar pe erou îl putem recunoaşte nu prin act fizic sau prin precis desen, ci prin atenta scrutare a reacţiunilor sale sufleteşti (celelalte personagii fiind, ele însele, în roman, pure reacţiuni psihice).

Influenţa lui Proust se poate urmări pînă la construcţia frazei şi sintactic; pînă la metoda analogiilor şi a parantezelor: „Crezusem, cu un secret orgoliu, că toate bucuriile şi durerile nevestei mele nu pot veni decît prin mine şi din cauza asta simţeam acum că durerea cea mai insuportabilă în dragoste nu e atît să fii lipsit de o voluptate, cît să constaţi că plăcerea pe care o dădeai şi credeai că singur poţi s-o trezeşti (care tocmai prin acest ocol întoarsă, era adevărata voluptate) nu mai e, ca o clapă care nu sună" (p. 142). Fraza este specific proustiană. Mai proustian decît Proust.

Dar la Camil Petrescu, introspecţia nu are suficientă adîncime şi abstractizare, ci — superficială — ea se opreşte la mici lucidităţi şi mici observaţii, fără ca detaliul să devină util încorporării în complexitatea, în scurgerea largă şi lentă a viziunii analitice totale a romanului.

Pentru că expresia lui Camil Petrescu nu are bogăţia vocabularului, limbagiului proustian (fiindcă, poate, este românească), ci [e] rudimentară şi sărmană şi adeseori gazetărească; iar cuvîntul care să reveleze, printr-o spontană lumină, un caracter, este facil şi pueril: „Kant ăla al d-tale", care să demonstreze incultura unchilor lui Ştefan Gheorghidiu (dar despre Kant se pomeneşte şi la facultăţile juridice). După cum sunt obositoare, prin repetiţie, prin monotonie,

unele comparaţii şi expresii: „ca un animal rănit", „am vrut să-l lovesc" etc. Şi mai sunt cu desăvîrşire inoperante şi inutile fragmentele suficient de lungi de lecţii strategice; cum şi exageratele incursiuni — şi neapărat elementare — în istoria filosofiei (cu o terminologie împrumutată *Elementelor de metafizică* ale d-lui C. Rădulescu-Motru). Romanul abundă, de altfel, în maxime nenumărate şi banale — cărora autorul pare a le da o însemnătate deosebită — dar care izbutesc totuşi, să dispară în liniile generale, ample, ale operei.

Fără a-i constitui o denaturare a viziunii temperamentale, metoda lui Proust a fost, prin urmare, larg utilizată. Neprofunzimea introspecţiei la Camil Petrescu este augmentată (corect: este dovedită) de lipsa de supleţe a stilului, a frazei: gazetărească unde se cerea abstracţiunea; „stil" (vreau să spun: expresie) are Camil Petrescu cînd se eliberează de orişice stilistică proustiană (vezi volumul al doilea). Şi pentru a preciza fuziunea dintre intuiţie şi expresie, este ştiut şi caracteristic cum fraza lui Proust (minunat instrument al aprofundării viziunii în interior) marchează, însăşi prin construcţia sintactică, treptata adîncire interioară, sondaj (cum ne spune d. G.Ibrăileanu).

Dar fraza scurtă şi nervoasă, cum este specifică lui Camil Petrescu în forma lui bună, este cerută de o epică exterioară, mai apropiată de suprafaţa conştientă, şi realistă sau fotografică: nu este apt temperamental pentru delimitarea delicată a stărilor de conştiinţă sau pentru îngemănarea suplă a lor.

Camil Petrescu nu reliefează un caracter prin observaţia unui caracteristic incident de detaliu (cum face Proust), nu îl luminează printr-o imagine care să susţină observaţia (metoda comparaţiei cuprinse într-o propoziţie incidentală), nu îl confirmă prin motivaţia unei generalităţi. Nu posedă, şi este o principală cauză, o suficient de bogată, de expresivă, de diferenţiată limbă literară: nu ca stilistică şi nici ca tehnică sau preocupare exterioară, dar ca necesar instrument, utilaj, al expresiei, al sondării.Fraza scurtă îşi are rolul ei, desigur; tot aşa simpla notaţie; sau neglijenţa stilistică (tehnică); dar introspecţia cere, literar, amploarea şi construcţia frazei proustiene.

Înţelege, vrînd-nevrînd, şi d. Camil Petrescu că este necesar „un stil" cînd îl încearcă pe al lui Proust.

Fără a avea o schemă rigidă prestabilită, romanul d-nului Camil Petrescu este totuşi perfect omogen, perfect întreg. Tema romanului: vidarea unui complex sufletesc prin substituirea altui complex

sufletesc. Două evenimente sufleteşti dintre care unul anulează pe celălalt. Soluţionarea literară, destul de simplă, nu cerea decît punerea în scenă a acestora; şi alternarea lor.

Interesul romanului nu cade decît asupra unui erou, Ştefan Gheorghidiu, şi asupra problemei de conştiinţă a acestuia. Prin dezagregarea dragostei lui Ştefan Gheorghidiu — clarificarea procesului interior — romanul ia, necesar şi firesc, sfîrşit. (Există şi în acest proces de disoluţiune a unui sentiment o similitudine cu procesul de extincţiune a dragostei lui Swann pentru Odette; dar şi gelozia este similar analizată; cît şi pulverizarea bănuielilor din prea marea fragilitate a fundamentului pe care se înalţă edificiul asociaţiilor.)

Dar această disoluţiune a sentimentelor lui Ştefan Gheorghidiu ia aici o personală interpretare şi expresie. Nici eroul nu se cunoaşte, în ciuda introspecţiei, pe sine însuşi; el nu se defineşte, dar îşi notează reacţiunile sufleteşti din totalitatea cărora vom deduce, noi înşine, adevărata personalitate a eroului.

Într-adevăr, nici modificarea atitudinii Ellei pentru Ştefan, nici siguranţa, din ce în ce mai accentuată, că este înşelat de ea nu l-au determinat să nu o mai iubească, acestea nefiind atît cauze, cît efecte, ci punerea ei într-o nouă perspectivă interioară; mutaţie pricinuită de un nou eveniment psihic, necuprins în cel dintîi, independent de cel dintîi. Circumstanţele care întrec liberul arbitru al eroului şi care pun pe eroină pe un secundar plan de preocupare; şi de intensitate.

Romanul se poate cristaliza perfect în jurul acestor două evenimente mari interioare: iubirea lui Ştefan Gheorghidiu şi războiul, pură circumstanţă sufletească. Iar nodul romanului constă tocmai în punctul de leziune al celor două tensiuni psihice.

Prin personalitatea eroului principal şi prin soluţionarea procesului sufletesc (durata soluţionării) romanul îşi capătă, astfel, o deplină construcţie interioară, o deplină unitate interioară.

Personagiul feminin principal nu are, conform celor mai sus remarcate, o viaţă obiectivă reală: ci subiectivă. Nu avem posibilitatea să o deducem, clar, dar o vedem prin ochelarii variabili ai lui Ştefan Gheorghidiu. Ea suportă nu privirea analitică a acestuia, ci emoţionalitatea lui. Ea este imobilă; nu acţionează, apare rar: trăieşte pentru noi ca repercusiune sufletească urmărită în Gheorghidiu: comoţiune. Noi nu cunoaştem decît imaginea ei reflectată în conştiinţa lui. Ea nu există decît ca stare de conştiinţă fluctuantă, variabilă.

Dar, pentru scopul ultim al romanului, care urmăreşte numai lămurirea personalităţii lui Ştefan Gheorghidiu, ea nici nu interesează, în sine, ca fiinţă obiectivă şi reală: de aceea nici nu ştim dacă îl înşeală sau nu pe Ştefan; dacă îl iubeşte încă sau nu îl iubeşte.

Lumina în care ne este înfăţişată variază, neapărat, cu schimbarea sufletească a lui Gheorghidiu: este simpatică la început fiindcă aşa o vede Gheorghidiu, fiindcă o iubeşte; devine, la sfîrşit, odioasă pentru că Gheorghidiu nu o mai iubeşte.

Iubirea lui Ştefan fusese rod al acelei cristalizări stendhaliene: sugestie, pe care vin să se grefeze, în eşafodaj, alte sugestii.

Avem, aşadar, împreună cu eroul, o totală nesiguranţă a vinovăţiei şi chiar a egoismului ei. Nu avem decît o constantă certitudine şi posibilitate de verificare: aceea a sentimentelor personagiului masculin şi a curbei sentimentelor acestuia. Iar toată expresivitatea estetică i-o împrumutase Ellei — printr-un binecunoscut proces de proiecţie şi de vivifiere — eroul însuşi.

(Dar dovada ultimă a existenţii unic subiective a personagiilor auxiliare ne-o procură faptul că Ştefan Gheorghidiu este şi criteriul moral al tuturor.)

Nu vom urmări, prin urmare, în roman, existenţe şi caractere obiective, ci curgerea unei singure vieţi sufleteşti.

*

Dacă fraza lui Camil Petrescu nu sondează adîncurile conştiinţei, stilul îi este perfect adecvat în descrierea luptelor, a marşurilor în noapte, a înaintărilor cu frică, a fiinţei iminente şi impalpabile a duşmanului („care este foc, şi gloanţe, şi moarte").

Precizia glacială a propoziţiei scurte este un minunat imbold de sugestie. Aici nu construieşte o realitate, ci o sugerează, zvelt: epică. Cuvîntul îşi păstrează numai forţa de sugestie. Imaginile care defilează — care viază — cresc şi se complică cu o nebănuită facilitate şi rapiditate, în faţa noastră; se integrează, suplu, alert, se combină şi rapiditate, în faţa noastră; se integrează, suplu, alert, se combină fără nici o opintire, fără nici un obstacol material de stilistică. Fraza, prin caracteristica-i scurtime, nu atrage îndărăt, asupra ei sau în adîncime: stilul lui Camil Petrescu nu este, aici, nici bun, nici rău: nu există. Devine inutil: tot astfel preocuparea literară. Dar viaţa, cu atîta luciditate şi forţă totdeodată sugerată, creşte cu atît mai mult dinamism, cu cît este adoptată o mască falsă de preocupare documentară.

Nu avem priviri în adînc — volum — dar accelerată mişcare de linii.

*

Superior tuturor romanelor româneşti de război, prin faptul că nu este un roman de război, cartea d-lui Camil Petrescu deschide drumuri noi în tehnica romanului nostru.

Îşi are, totuşi, scăderile sale — cum, de pildă, urmărirea prea scrupuloasă a lui Proust în partea întîi a operei.

Şi nu posedă d. Camil Petrescu o inteligenţă a abstractului, ci a imaginilor concrete, precum şi o intuire dinamică a vieţii. (Analogia proustiană, d. ex. — des utilizată în primul volum şi, din fericire, complet abandonată mai tîrziu — nu ridica, precum la Proust, la o generalizare.)

Dar în naraţiune — alert şi expresiv — Camil Petrescu redă, desăvîrşit, mişcarea, rapiditatea de fulger.

Prin urmare, îndrumat mai mult spre epica exterioară, rămîne cel mult un analist al sentimentelor primare, nediferenţiate: d. p. frica. Luciditatea sa analitică se opreşte aici, introspecţia nu se diversifică, nu se nuanţează, nu se complică, nu se abstractizează.

Fapta, anul I. nr.7, 22 nov. 1930, p. 6.

ROXANA
Roman de Gala Galaction

Cartea lui Gala Galaction stă la intersecţia a două planuri: cel teologic şi cel estetic. Ameninţînd, în curs, să fie anulată esteticeşte prin acapararea deplinei atitudini de didactică religioasă şi morală (cum, de pildă, elementarele discursuri despre suflet, la un ceai profan), vivifierea şi drama unui proces de conştiinţă curge şi se rezolvă totuşi estetic, colorată de o nuanţă de preocupare moralistă.

Drumul spinos şi îngust al desăvîrşirii, sfinţenia, purificarea, obsesia păcatului şi anularea jertfei prin păcat este o temă pe care a utilizat-o şi A. Gide, de pildă, în *La porte étroite*.

Părintele Abel Pavel vrea să închine Domnului, prin iubirea de oameni, o grea şi de jertfă ofrandă. Suişul îi este întrerupt şi ofranda

deturnată aici. Romanul cuprinde o tragedie religioasă a întinării ofrandei şi a incompletitudinii sacrificiului. Cît şi — eternă vină — nedeplina tărie sufletească a preotului, care nu este imun atingerii păcatului: „şerpii veninoşi l-au muşcat". Păcătuirea se săvîrşeşte măcar prin gînd; sau prin frolarea păcatului.

Ofranda — catedrala pentru săraci pe care Abel Pavel năzuieşte să o înalţe — nu este acceptată de Dumnezeu din impuritatea conştiinţelor ctitorilor: Ceaur, cel dintîi, Roxana, Debora şi însuşi părintele Abel Pavel.

Pentru că preotul Abel Pavel nu a urmat calea grea (scară de nediscontinuă şi sfîşietoare curăţire spirituală) a desăvîrşirii, ci a tentat, cum îl învinuieşte Hellen Kempel, o cale mai facilă, mai scurtă şi fără spini.

Moartea de fulger a lui Atanasie Ceaur şi vidul sufletesc al Roxanei şi al preotului Abel vădesc neprimirea celestă a jertfei impure sau imperfecte.

Printr-o diavolească cursă, sacrificiul lui Abel Pavel a fost nu lui Dumnezeu ofrandă, ci deturnată ofrandă Diavolului. Clădirea catedralei şi a chiliilor pentru săraci (sentimentul de tragică neîmplinire este semn al refuzului Divin) devine utilă unor politicieni şi unor vremelnice partide, unor prelaţi farisei şi vicleni. Puritatea sufletească a părintelui Abel nu a putut fi, pe faţă, cu arme drepte biruită; ci indirect.

Este durerea unei sfinţenii eşuate, prin pătrunderea impurului filon al imperfecţiunii. Crezînd că slujeşte lui Dumnezeu, preotul Abel slujea Diavolului.

Personagiile lumeşti, pentru ei, nu pentru Dumnezeu, clădeau catedrala; iar captarea celor doi împuterniciţi şi bogaţi ctitori este dobîndită de Roxana şi Debora nu din puritate, din lilială credinţă, ci prin păcat. Preotul însuşi este şovăitor.

Cartea se încheie asupra pedepsei divine şi a îngrozitoarei tragedii şi dezorientări sufleteşti a lui Abel Pavel, cel imperfect.

Temă teologică — principial — îşi depăşeşte planul, pentru cel estetic, prin exprimarea vieţii tragice. Ne [rînd lipsă] febrilă năzuinţă a celestului; şi o luptă dramatică cu păcatul. Sfîrşitul: triumful diavolesc, întinarea ofrandei, a curăţiei.

(Dar febrilitatea aceasta şi acest chin — perfect viabil — constituie o rezolvare estetică a unei atitudini pornite anestetic.)

*

Sunt două grupe (două tabere) de personagii: cele total şi incurabil impure — diavoleşti — şi cele cu sămînţa unei purificări şi ascensiuni posibile. Roxana şi Debora primesc sămînţa cea bună, cuvîntul. Dar se petrece o ciudată dospire a fermentului interior. Zbuciumul nu le înalţă: le turbură, le chinuieşte numai. Nu au tăria elevării: nu este săvîrşită ascensiunea, după cum nici a preotului, poate din insuficienta vigoare morală şi nedeplina sanctitate a lui Abel Pavel, a cărui misiune ar fi trebuit să însemne viaţa în mijlocul păcatului, dar imunitatea păcatului.

Dar clătinarea aceasta şi slăbiciunea unor oameni care năzuiesc o puritate; dar, apoi, nimicirea jertfei, cît şi azvîrlirea de la Calea Adevărată, de forţe superioare lor, care îi dezarmează şi dezorientează, colorează, accentuează caracteristic viziunea tragică. Dar întregul joc de clătinare, de şovăire — mers pe alunecuş — de frînt şi tragic desen şi blestemul unei semifatalităţi terestre! Roxana şi Debora exprimă o specifică şi femeiască slăbiciune; le lipseşte o normă şi un îndreptar, un reazem (părintele Abel nu a avut tăria de a suporta, şi în consecinţele ei morale, mărturisirea Roxanei).

Dintr-a doua grupă de personagii (fariseii şi ateii) fac parte, întîi, Ceaur, primarul, mitropolitul — cei lipsiţi de conştiinţa religioasă. Pedeapsa lui Atanasie Ceaur îi ameninţă pe toţi.

Această delimitare a reprezentanţilor Binelui şi ai Răului — teologică — este, literar, simplistă şi rudimentară. Şi, neapărat, fără veracitate psihologică. Ceaur este un om al diavolului; e rău, egoist, ateu. (Dar niciodată nu avem o precisă motivaţie psihologică, ci unele nedoveditoare şi puţine fapte, care ni l-ar putea, tot atît de clar, să ni-l înfăţişeze, de pildă, ca pe un om econom şi prudent, şi multe spuse nevivifiate artistic de autor; caracterele nu sunt, astfel, susţinute; dar, de altminteri, nici nu avem de-a face cu un roman psihologic, analitic sau de caractere psihologice, ci o dezvoltare a unei teme teologice susţinută însă de incandescenţa unei emoţionalităţi de vivifiere estetică.) Autorul antipatizează pe oamenii urîţi — Ceaur este urît — fiindcă urîţenia (chiar fizică!) este diavolească: iată primul şi cel mai de seamă argument care să evidenţieze şi urîţenia morală a lui Atanasie Ceaur (dar dacă Atanasie Ceaur era frumos la chip?).

*

Totuşi, intensul tragism religios, tragism al unei nedesăvîrşiri, şi continuu impalpabilul, dar viul şi fierbintele suflu interior, avînt, augmentează tensiunea şi viaţa estetică a romanului lui Gala Galaction: pentru că este cuprins aici un ciudat ritm interior, forţă care atenuează, din lăuntru izbucnind, imperfecţia şi duritatea modelării exterioare a frazei. Gala Galaction are un stil retoric, dar inabil. (Şaptezeci la sută din perioadele d- sale oratorice încep cu *O, tu*... şi sfîrşesc cu semnul exclamării.) Ceea ce ar indica, totodată, o stîngăcie de expresie a tumultului interior, cît şi inevidenţa profunzimii şi subtilităţii unui atare tumult. Retorismul este, principial, în literatură, o formulă grosolană, elementară.

Nu se poate tăgădui însă impresionanta forţă patetică (în sensul bun): taina spovedaniei Roxanei, element de mister pe care însă autorul nu l-a ştiut suficient valorifica şi mania, încît se simte nu un imbold de sugestii, dar un gol stîngaci; am mai nota ironia îndreptată asupra vlădicelor farisei (discursul la înmormîntarea lui Ceaur) şi puritatea naturii (capitolul XII: în munţi, iarna), în care autorul întrevede prezenţa divină.

*

Printre temele şi tendinţele moralo-religioase urmărite este şi samaritanismul, militat cotidian de părintele Galaction; nu incidental, astfel, un evreu dă un teren pentru construirea bisericii visate; o protestantă (Hellen Kempel) îi arată calea dreaptă a Perfecţiunii: ceea ce, prin transpunerea în ficţiune, nu anulează viaţa estetică.

Cartea lui Galaction se încadrează (larg) în literatura estetico-moralistă. Şi este unul din puţinii moralişti români. În Franţa, de pildă, un mare artist (cum e cazul frapant al lui André Gide) îl cuprinde şi pe moralist. Fără a pleda cîtuşi de puţin în favoarea moralismului în artă, credem posibilă viabilitatea, în acelaşi cristal, a celor două tendinţe (a celor două planuri) paralele, simultane. Iar romanul lui Gala Galaction este, hotărît, mai mult decît o carte teologică.

Fapta, anul I, nr.8, 29 nov. 1930, p.7.

E. LOVINESCU: *Memorii*

Fără a constitui o completă şi vastă frescă a unei epoci, *Memoriile* d-lui E. Lovinescu, restrînse, izbutesc să prindă, totuşi, trăsăturile principale ale unor caractere şi moravuri profesionale.

Lumea literară românească pe care ne-o prezintă în *Memoriile* sale d. E. Lovinescu nu poartă semnele unei mari prefaceri spirituale sau ale unei crize caracteristice: este, într-adevăr, o lume profesională, pur literară. Oamenii — contimporanii — pe care ni-i înfăţişează autorul (de altfel, istoria culturii noastre o confirmă) sunt ininteresanţi în ei înşişi şi rudimentari aşa cum îi înţelege d. E. Lovinescu.

Nu asupra unor tumulturi interioare va cădea accentul de interes psihologic, ci vom avea, astfel, o perfectă reprezentare a unor psihologii şi a unei societăţi mediocre şi — aşa reiese — sterile; pentru că d. E. Lovinescu urmează, mai degrabă, unei anumite tradiţii saint-simoniene, caracterizîndu-l un psihologism feminin şi exterior, superficial: gesturi, atitudini, vanităţi, *déshabillés*-uri, anecdotică, omul exterior. Nu vom avea interiorizare; iar aceşti oameni nu îşi motivează operele: sunt infirmi spirituali sau incomplet văzuţi.

O motivaţie oarecare a criticelor sale îşi caută, totuşi, şi d. E. Lovinescu, de altfel, dar nu [e] suficient de clară.

Sistemul motivării: reduce, de pildă, personalitatea lui Pârvan (personalitatea omenească) la o singură însuşire caracteristică: ambiţia; şi, prin aceasta, lipsa lui de originalitate filosofică sau de talent literar; iar lipsa de talent a lui Gala Galaction prin hipocrizia şi insuficienţele de caracter ale acestuia. Exemplele se pot continua, multiple. Dar nu avem niciodată senzaţia că s-a vidat vreo psihologie şi că actele acestora exprimă atitudini adînci, personale, veridice.

Dar, după cum *Memoriile* nu sunt mărturisirea unei generaţii şi-a unei vîrste sociale, tot astfel nu constituie nici o autobiografie critică sau o autocunoaştere: a tentat d. E. Lovinescu să-şi însemne, oarecum, curba (şi devenirea atitudinii d-sale critice), dar răzleţ, incidental. Sau, mai precis, puţinele pagini în care lămureşte psihologia d-sale critică (singurele pagini de aprofundare şi de luciditate analitică) fac, pare-se, parte dintr-un alt ciclu de *Memorii* pornit pe alt plan. Alternînd între analiza propriei figuri literare (puţin) şi între oamenii din afară, se dislocă axa însăşi a construcţiei organice

a volumului: cele mai preţioase pagini sunt, desigur, cele în care vorbeşte de d-sa, dar sunt şi cele mai rare şi, apoi, prea rapide.

Nu vom căuta aici, prin urmare, nici oglindirea în linii generale a unor timpuri, după cum nici o autobiografie interioară, dar o carte de impresii asupra unor atitudini sociale şi secundare ale unor oameni care, întîmplător, sunt şi figuri din cultura românească; şi încă un grup de suveniruri despre sine însuşi, nostalgice şi neorganizate arhitectonic după o curbă de evoluţie. Singura unitate o furnizează însă aceea a tonalităţii sufleteşti fundamentale — tonalitatea sonoră, clară, predominantă.

Formaţia atitudinii critice, îmboldită de ambianţa literară a primei iniţieri, sprijinită însă şi de o puternică, organică lege interioară, nu ne este — deşi se începe o schiţare — cîtuşi de puţin precizată.

*

Suntem tentaţi să afirmăm, cu o umbră de paradox, că *Memoriile* d-lui E. Lovinescu nu sunt interesante.

Înţelegerea oamenilor este, la d. E. Lovinescu, unic literară, în care transpar, în ciuda unei obiectivităţi voite şi de cele mai multe ori într-adevăr obţinute, ici şi colo, micile răutăţi şi inevitabilele ranchiune omeneşti; altminteri, coincidenţele ar fi cu totul miraculoase. Se poate vedea — şi aceasta scapă, probabil, de sub controlul conştient al scrupulozităţile d-sale — cum cei mai rău desfiguraţi sunt inamicii d-sale literari; ceea ce însă nu poate, în nici un caz, constitui o vină artistică. Ceea ce — adăugat celor de mai sus — conclude la ininteresul psihologic, larg documentar, istoric literar al *Memoriilor* d-lui E. Lovinescu. Ele nu ne clarifică — nu ne lămuresc — mersul mecanismului literar sau cultural al epocei 1900–1916; acuzaţia nu se îndreaptă, întreagă, asupra d-lui E. Lovinescu, ci poate şi, în suficientă parte, asupra lumei noastre literare însăşi, care, după propria expresie a d-lui E. Lovinescu, „încape toată în cuprinsul unei cafenele".

Dacă nu o avem desenată, configuraţia spirituală a lui E. Lovinescu poate fi totuşi intuită graţie punctelor de reper pe care ni le furnizează autorul însuşi, prin unele confidenţe, cîteodată marcînd, ostentativ, o atitudine: „scepticismul meu firesc faţă de orice tentativă de evadare" (p. 20); „conştiinţa mea critică lucidă" (p. 16) ş.a.m.d., care, cu toată mărturisita ostentaţie sau cu toată eleganta şi anatolefrance-iana ironie afişată, ne indică, cu evidenţă, o incompletitudine spirituală, o lipsă de aderenţă pentru unele forme ale sensibilităţii omeneşti; ceea ce nu ar fi prea grav, fiindcă firesc, dacă nu ar fi augmentate de un teoretizat dezinteres pentru aceste forme ale spiritului şi ale sensibilităţii şi de o nerecunoaştere a lor. Ne confirmă d. E. Lovinescu însuşi (echivoc şi subtil) că nu poate judeca literatura, d.p. a lui Pârvan, pentru că nu simpatizează genul: deşi intenţia d-sale este să arunce desconsiderarea, noi interpretăm literal (nemaisurprinzînd dublul sens) şi conchidem la o simplă insuficienţă temperamentală. Insuficienţă sau unilateralitate, are echivalentul în punctul optic literar, şi numai literar, în lipsa de profunzime şi de vivacitate spirituală. D-l E. Lovinescu este un incorigibil specialist; un profesionist intransigent, exclusivist şi — forţat — limitat. *Memoriile* dovedesc că nu posedă o viziune a vieţii sau o presimţire a profunzimilor sufleteşti.

Cu alte cuvinte, d. E. Lovinescu *a devenit*. Cînd se afirmă tinereţea fără bătrîneţe a într-adevăr talentatului şi impresionantului critic de lungă viaţă, se greşeşte, puţin. Bătrîneţea este o lege inexorabilă. Dl E. Lovinescu se menţine, se conservă, dar este, totuşi, bătrîn. Într-adevăr, d. E. Lovinescu nu are priză de înţelegere pentru revolta nouă. Atitudinea d-sale critică este, azi, o închisă circonferinţă.

*

Filosofia sau etica — atitudinea d-sale ultimă — este elementară sau facilă, în nici un caz cuprinzătoare.

Astfel: „nu e om superior fără o viziune pesimistă... dar trebuie să se reculeagă". Sau: „scepticismul meu"; sau: „conştiinţa mea critică".

D-l E. Lovinescu reiese, neapărat, ca un livresc; propriu-zis, ca un literat. Şi, poate, un contemplativ. Şi un analist; şi dacă nu interesat, desigur, preconceput şi superficial, fără o intuire a esenţialului, a caracteristicului.

Frumuseţea literară a acestor pagini este aceea care le dă viaţă şi care — unică — le valorifică. Numai talentul, pe care nu îl poate nimeni tăgădui, justifică aceste *Memorii*.

Fapta, anul I, nr.9, 6 dec.1930, p. 7.

O sarabandă a imaginilor. O răscoală a lor; şi o anarhie. Prin prolixitate, imaginile poeziei lui Voronca tind să-şi anuleze, reciproc, sugestivitatea şi să-şi ucidă viaţa poetică.

Din lipsa unui principiu superior de coordonare sau de organizare, de construire a unei atmosfere lirice — acuzaţie principală — decurge hipertrofia detaliului.

Încadrat — larg — în tehnica surrealismului, cu, în conţinut, elemente ale unui expresionism, tendinţa teoretică ar fi să rezulte, din asociaţia unui complex de imagini, o anumită configuraţie emoţională (atmosfera lirică): nu se poate pune la îndoială viaţa lirică a poetului, dar acuzaţia viabilă, curentă de altfel şi justificată, este nediferenţierea stărilor de conştiinţă expresionate.

Într-adevăr, pericolul perpetuu al acestei poezii este mecanizarea, repetiţia, şi, prin deplina stereotipie, moartea, prin definiţie, a oricărui principiu poetic.

*

Zodiac vădeşte iminenţa primejdiei. (Să credem în insuficienţa formulei d-lui Ilarie Voronca?)

Zodiac vrea, poate, să însemne o viaţă cosmică. Şi o simbolistică a acesteia.

Recunoaştem, astfel, o curgere a unor anotimpuri sufleteşti; interpătrunderea dintre individ şi cosmos; între individual şi cosmic; o nesigură înţelegere a limitelor; dar, mai degrabă, o inexistenţă a limitelor.

Poetul, prin largă destindere, se proiectează în cosmos. Irumpe. Pentru expresionarea unor peisagii interioare, Ilarie Voronca utilizează (expresionism) imaginile naturale, cosmice. Tehnică veche în sine, dar nouă printr-o caracteristică exagerare.

Dar uneori un oarecare pantagruelism al imaginilor:

... Pletele se revarsă ca fluviile pe ţară...
... Cu inima în frunză, cu tîmpla în luceafăr...

care dă chiar o nuanţă ridiculă; un fel de retorism cosmic — bavard (proiectare, dar şi diluare), după cum o grandilocvenţă:

Rotirea de şoim a frunţii.

*

Surprinzătoarea facultate de a crea imagini este (cum ne spune d. E. Lovinescu) caracteristica sa primordială, principiul poetic originar, care, împreună cu un dinamism de o rară violenţă interioară (şi această forţă, zvîcnire, este impulsul acestor imagini tufoase şi dinamice — destindere, proiectare — al căror mecanism de asociaţie este regulat de legi subconştiente), îl situează pe deplin, îi circumscrie configuraţia poetică.

Am defini poezia lui Ilarie Voronca: expresie elementară (deci şi spontană) a unui dinamism lăuntric. (Formulă, în definitiv, romantică: dar, prin depăşirea retorismului în acest agravat, hipertrofiat dinamism, captare a unui expresionism.)

Dacă nu şi-ar descărca, prin acest lirism, frenezia, ne închipuim că Ilarie Voronca ar ţipa şi ar lovi cu pumnii.

De aceea, deşi utilizează şi unele din principiile formale ale unui hermetism, d. Ilarie Voronca, temperament esenţialmente iruptiv, anulează, prin definiţie, hermeticul (care este sterilitate, repliere, cerc), nepăstrînd din el decît unele obscurităţi şi o simbolică tehnică.

Era logic ca frenezia aceasta să-şi aibă o expresie erotică; şi într-adevăr, există o frenezie sexuală şi un sarcasm sexual:

Sîngele ţipă-n temniţi...
...Voi, armăsari fugăriţi pe-o panoplie de brumă
Şi voi, smintiţi cu suliţi şi căşti în săptămînă.

sau

... Din măduvă...iubirea ia fiinţă...
... Îmbrăţişarea aduce un maldăr de lemne ude...

Este vădit cum exagerata sonoritate a verbului refulează duhul pur al poeziei. Îl sugrumă. Armonia realizată este acolo unde avem o epurare şi o domolire a freneziei voronciene. Sentimentele se dislocă, se rătăcesc în labirintul imaginilor; se fărămiţează în această moară a imaginilor.

Dar, pentru evidenţierea cristalizării estetice, este necesară exemplificarea şi o scurtare analitică. Pentru această frumuseţe ilogică şi melodică, o pildă este versul:

La Nord e-o frunză tristă pe-o frunte luminată.

la Nord: sugerează glacial, tristeţe;
e-o frunză: frunza sugerează melancolie,
iar *tristă* întăreşte sugestia;
pe-o frunte: lumină, puritate, spiritualitate;
luminată: întăreşte ideea poetică, prin aceeaşi tehnică.

Dar toate aceste imagini, elemente de sugestie, conturează, rotund, o egală atmosferă: *frunte luminată, frunză tristă, Nord* exprimînd toate melancolie şi puritate — cuprind şi închid perfect o melodie lirică.

O desăvîrşire este — în cadrele formulei acesteia — neapărat posibilă principial, printr-o dozare a imaginilor de identică tensiune şi tonalitate poetică, care să cristalizeze o anumită atmosferă; şi — printr-o diferită, printr-o nouă dozare a elementelor — o atmosferă diferenţiată.

*

Temperament prin excelenţă dinamic, dar de cele mai multe ori şi prolix, mecanizat alteori, realizat prin purificări şi echilibrări răzleţe, d. Ilarie Voronca rămîne un ~~extraordinar creator~~ de imagini (nu totdeauna, cum e şi firesc, de bună calitate, dar de cele mai multe ori originale şi intrepide) şi, uvrier binevenit al limbii noastre poetice, va avea — mai cu seamă din acest punct de vedere — drept la o deosebită recunoştinţă literară.

Fapta, anul I, nr. 10, 24 dec. 1930, p.5.

ULTIMA NOAPTE DE DRAGOSTE, ÎNTÎIA NOAPTE DE RĂZBOI

Romanul se situează în linia romanelor de analiză, gen specific francez şi prima dată introdus la noi sub forma aceasta. I-am găsi unele frapante, dar coincidentale similitudini în *Aimée* de Jacques Rivière (prin ştiinţifismul lucid al introspecţiei) şi o descendenţă a amîndurora din Proust, paternitate apropiată, şi mai departe, din Stendhal.

Romanul d-lui Camil Petrescu, evoluţie, sau, cu un termen mai adecvat, *curgere* a unor sentimente, se petrece interior, subiectiv. Epică a stărilor de conştiinţă; naraţiune.

De aici, un stil de o răceală obiectivă, caracteristică (răceală numai aparentă; metodică); stil neglijent totuşi şi suplu, esenţialmente nervos, de o luciditate extremă (ne-a venit să scriem: exagerată), nud (fără „floricele" stilistice), modest în sensul lui André Gide, adică permiţînd să fie depăşit de reprezentare. Este exemplificator cum fraza simplă, dar chiar aridă, a d-lui Camil Petrescu, lipsită de orişice mască retorică, nu încalcă asupra emoţiei interioare (din afară *de tehnică*), aceasta nemaifiind astfel „încătuşată" de cuvînt (anulată de cuvînt) precum în poezia bavardă, deşi nu lipsită de calităţi a cutărui poet român de avangardă, în fraza inartistă, prolixă a lui Cezar Petrescu sau în stilul construit, devenit schematic, rigid, mecanizat, nemaleabil al lui E. Lovinescu. Glacialitatea aparentă a unei lucidităţi analitice, specifică d-lui Camil Petrescu, nu anulează emoţia, ci dimpotrivă, o afirmă, îi este necesară, o exprimă; rezultînd dintr-o dedublare, implică, aşadar, vibrarea interioară. Expresia nu întrece emoţia, nici nu o sugerează şi nici nu o simbolizează, după cum nu este o mască a unei figuri inexpresive. Ceea ce tot André Gide afirma despre stilul clasic (nu clasicismul de şcoală, istoric- literar), care este modestie şi care cuprinde, nealterată, emoţia, se probează clar în stilul acestui roman al d-lui Camil Petrescu.

Nu există în romanul acesta decît un singur personagiu atent urmărit, dar nu conturarea exterioară a personagiului, ci curba reacţiunilor lui sufleteşti: lumea defilînd în faţa ochilor lui Ştefan Gheorghidiu, alcătuită din evenimente emoţionale de acesta receptabile.

Grupînd exterior evenimentele, am diviza (după metoda oricărei critice scolastice) romanul în două independente fragmente: dragostea şi gelozia lui Ştefan Gheorghidiu, urmărite proustian, şi, apoi, războiul — interior. Dar romanului acestuia i se aplică, necesar, o tehnică critică diferenţiată şi, plasîndu-ne din însuşi punctul de vedere al autorului, vom afla unitatea operei (de la interior, nu de la exterior) în unitatea personagiului iniţial — personagiul regizor, centru al unei iradieri.

Fragment istoric de viaţă sufletească, romanul îşi capătă, astfel, o unitate perfectă. El nu este, prin urmare, decît „transpunerea pe un alt plan, dar în acelaşi tempo" a vieţii cotidiane. Nu se poate preciza o construcţie exterioară, tehnică, preconcepută, romanul fiind, principial, lipsit de orişice constrîngere mecanică. De orişice disciplină rigidă, profesională.

Volumul al doilea realizează, prin excelenţă, temperamentalitatea dinamică, motorie a d-lui Camil Petrescu. Urmînd aceluiaşi

principiu, războiul este o realitate în primul rînd subiectivă, dar, din identitatea psihologiilor umane, de valoarea generală şi eternă. Autorul reuşeşte să ne aşeze şi pe noi, lectorii, în centrul acelei lumi subiective. Ne împrumută propriii săi ochelari. Ne transpunem în subiectivitatea sa, printr-un proces de proiectare.

Există în volumul al doilea o accelerată mişcare a liniilor (nu a volumelor sau a culorilor), de o rapiditate şi de un dinamism neîntrecut. Şi atmosfera este realizată printr-un stil de notaţie; prin fraze scurte, întretăiate, parcă oprimate („*haletantes*") şi neartistice, neîngrijite. *Însemnează, notează, nu stilizează.* Nu se preface: a stiliza este sinonim, într-un sens, cu a simula sau a exagera. Aici avem tocmai o expresie redusă şi prescurtată. Fraza este rapidă şi scurtă pentru a nu îngreuia sau opri în loc o imagine, ci pentru a facilita succesiunea accelerată a lor. Dar aici avem, de altfel, demonstraţia cea mai clară a psihologiei falşei glacialităţi, care, în fond, nu este decît o nuditate necesară a stilului şi care presupune vibrarea interioară maximă, după cum *frazeologia, stilistica* o exclude.

Succesul deplin, franc, netăgăduit pe care l-a repurtat d. Camil Petrescu şi în presă (vezi recenziile din *Excelsior, Vremea literară, Viitorul, Universul, Cuvîntul, Dimineaţa, Mişcarea, Adevărul, Fapta* etc., etc.), şi în public (în scurtă vreme ediţia întîi fiind complet epuizată, „Cultura Naţională" a tras un al doilea exemplar) să fie oare un simptom sigur care să favorizeze o reabilitate a publicului românesc, indiferent şi fără simţ critic lector?

Excelsior, anul I, nr. 12, 20 febr. 1931, p.6.

ADRIAN MANIU: Drumul spre stele

O recenzie rapidă, precum aceasta, nu este desigur satisfăcătoare pentru a elucida poetica lui Adrian Maniu şi, mai cu seamă, atitudinea principială din care decurge.

Există, în contemporaneitatea literară, trei atitudini poetice principale: poezia hermetică, adică tehnică; poezia primitivă, elementară (într-un sens retorică), eliberată de disciplină; şi, în sfîrşit, o poezie alexandrină, preţioasă şi totodată facilă, manieristă, simulînd primitivismul sau misticismul: o naivitate rafinată, distilată (prin urmare, o pseudonaivitate).

Reprezentantul celei dintîi este la noi Ion Barbu, ecoul românesc al lui Mallarmé; reprezentantul celei de a doua, Walt Whitman, căruia nu-i vedem un corespondent român; şi, în sfîrşit, Perpessicius şi Adrian Maniu sunt reprezentanţii celei de-a treia atitudini, maestrul lor fiind mult mai puţin misticul Rilke decît misticizantul Francis Jammes.

Poezia lui Adrian Maniu, decurgînd principial din lirica lui Francis Jammes, se situează, astfel, dintru început, pe un plan inferior; va fi o poezie minoră şi graţioasă, curată, elegantă şi spirituală, fără vreo deosebită elevaţie sau forţă lirică.

Poezia graţioasă a lui Adrian Maniu ne va „amuza", astfel, chiar cînd poetul va aborda temele mari şi tragice; din însuşi principiul poetic al lui Adrian Maniu rezultă o atenuare, o miniaturizare a tragicului sau a catastrofei: o stilizare.

Pentru poezia lui Adrian Maniu, care „sugrumă elocvenţa" fără a sublima sau ucide lirismul (ca în Ion Barbu), cristalizarea estetică va consta din anularea integrală sau parţială a intensităţii emoţiei. Ţipătul se preface suspin sau şoaptă. Culorile se estompează, simfonic, într-un cenuşiu clar. Este o poezie de nuanţări în alb: de aceea poate să pară monotonă ochiului fără acuitate, care nu discerne imperceptibilele nuanţe.

Pentru evidenţierea principiului atenuării emoţiei, un bun exemplu ni-l poate furniza realizarea motivului morţii copilului în poezia *Din adîncuri*:

Am rămas stăpînii jucăriilor părăsite.
Ne vor fi mai scumpe cele mai stricate,
Toate florile se fac frunze uscate...

în care durerea ne este comunicată indirect, prin ricoşeu, şi purificată: *Toate florile se fac frunze uscate* — idealizare a durerii, generalizare cosmică a ei.

Sau:

... ochii... se pierdură în cer, vis.

Dar vom urmări, în primul rînd, ingeniozitatea agreabilă a poetului. Ne vor surprinde, dacă avem simţul decorativului, o imagine, o sugestie sau un desen.

Niciodată însă nu se va revela, violent, o linie dură, un puternic şi bărbătesc ferment interior, precum, de pildă, la un Tudor Arghezi. Ci lipsă de forţă şi feminitate. Ne înşelăm dacă credem că poezia lui Adrian Maniu place femeilor?

Dar nu are nici justificarea unei depline suavităţi, a unei împăcări şi a unei unităţi, fiindcă o deturnare pricinuieşte un sarcasm indulgent sau o distonanţă calculată:

Ce e mai frumos e spanacul
Şi pe urmă luna.

Subiectiv, am putea stabili unele caracteristice corespondenţe. Poezia lui Adrian Maniu echivalează, liric, desenurile lui Cocteau şi, la noi, ale lui Demian.

Adrian Maniu desenează, uneori, în linii schematice, ascetice (purificare, idealizare), pueril:

(Copiii) cu ochi mari şi gură mică,

sau:

... Precista cu sînul mic,
Alăptînd puiul dumnezeiesc,

care, cu toată delicateţea lor şi amestecul voit de grosolănie şi rafinare, nu sunt totuşi mai mult decît mici şi amuzante şmecherii estetice.

Excelsior, anul I, nr. 14, 7 mart. 1931, p. 5.

HENRIETTE YVONNE STAHL: Mătuşa Matilda

Pentru scriitorii de manieră sentimentală, o soluţie de mîntuire literară există într-o baricadare a retorismului, un dig pus fluxului de lirism superficial şi totuşi suficient de puternic pentru a tîrî sau îneca orişice luciditate de viziune.

Pentru retorii sentimentalişti — precum Henriette Yvonne Stahl — adică lipsiţi şi de forţa exterioară a gestului elocvent, anularea retorismului ar consta într-o disciplină tehnică şi, printr-un efort de dominare a temperamentului, în înlocuirea cuvîntului-ţipăt

prin cuvîntul rece, simplu, banal (iar nu înzorzonat), prozaic, care să conţină, să comprime, şi nu să dilueze emoţia. Dar pentru această biruinţă estetică, necesară este biruinţa preliminară a propriei subiectivităţi psihologice.

Din cele patru nuvele care constituie cuprinsul volumului de la „Cultura Naţională", trei cel puţin (*Mătuşa Matilda, Nu poate fi, Prăbuşire*) sunt rodul unor stări de deprimare nervoasă. S. Freud ar putea ceti, cu siguranţă, printre rînduri, lucruri care să adauge argumente favorabile unor teorii de erotică şi de artă; este un sentimentalism erotic, cu vădite rădăcini în fiziologia sistemului nervos, caracteristic oricărei psihologii feminine şi, cu atît mai mult, oricărei tentative a femeii de obiectivare a tumultului prin artă.

Nuvela care se numeşte, melodramatic şi disperat, *Nu poate fi* este, astfel, o pură exaltare erotică, cu un semi-fântasc în genul lui Stefan Zweig, de o tonalitate elegiacă — melancolie însă fără seninătate, ci turburată de impure şi nelimpezite tumulturi interioare — şi de un sentimentalism (adică lipsă de vigoare) caracteristic feminin.

S-a căutat să se explice prin formaţia fiziologică a femeii neputinţa acesteia de a se elibera, de a se obiectiva şi, de aici, mediocritate în artă.

Autoarea încearcă să exprime (să-l descarce!) tot conţinutul afectiv sau nervos. Încearcă să epuizeze, prin simpla lui strigare, conţinutul ca o povară. Dar rămîne, lăuntric, un tumult inexprimat, un rest nedegajat. De aici, repetiţia fad retorică, implicînd o insuficienţă artistică de expresie, de imaginaţie: o neeliberare. Autoarea nu ar voi încă să abandoneze fraza — sau imagina — care nu a exprimat, nu a vidat complet conţinutul, şi caută, oarecum posterioric, în fugă, să fugă (*sic*!), să forţeze puţin pereţii expresiei, pentru ca să mai încapă o bucăţică de inexprimată nervozitate.

Exemple:

„... tot atîta gol ar fi rămas în urma ei. Gol, gol." (Prelungire interioară a tensiunei. Ecou. Expresia nu este însă ruptă, obiectivată, ci legată încă de organismul psihic.) (p. 59)

Sau:

„*Tu însă ştii* că eu nu sunt vinovat, Matildo, tu şi cu Dumnezeu *ştiţi că eu nu am vină.*"

Sau:

„Tu însă, *Matildo*, trebuie şi tu să mă ajuţi, căci *Matildo*, sunt în grozavă suferinţă."

Sau:

„...*copil, copil sfînt. Voi fi supus ție*... Pentru nimeni nu voi fi *mai supus*" (pp. 32 și 33).

Sau:

„... *îmi este teamă* și nu mă pot mișca. *Îmi este teamă* de tine."

Și exemple sunt nesfîrșite. Repetițiile indică, în cazul acesta, o evidentă sărăcie artistică; iar retorismul determină unele adevărate catastrofe de cacofonie și de cacofonie poetică: „Și *îl spun* totuși numele tău, Matildo", (avînd conștiința insuficienții vidării conținutului prin expresie, autoarea adaugă, după aceeași tehnică rudimentară, am zice instinctivă) *„îl strig* numele tău, Matildo", (ceea ce furnizează un element de gradație, dar și îngreunează, prin balast, expresia). Sau această dovadă implacabilă a inexistenții unui simț critic, de selecționare: „căci și tu, și tu vei trăi" (p. 45). Notăm și repetiția exorbitantă a lui *căci*, scris de opt ori într-o scrisoare de dragoste a lui Filip către Matilda. Și mai cu seamă această mică monstruozitate: „Îi voi spune... toată viața, viața întreagă: îmi ești dragă, dragă." (p.63)

Nu vom denumi și multiplele stîngăcii de compoziție sau de tehnică, precum: „Colonia avea un parfum pe care nu-l voi uita niciodată. Voi povesti imediat pentru ce." (p. 62) Sau bizareria construcției nuvelei *Nu poate fi*, care îngăduie ca sfîrșitul să se afle la început și începutul la sfîrșitul nuvelei.

Bucata inițială, *Mătușa Matilda* indică totuși, într-adevăr, existența unor anumite elemente sufletești capabile să-și forjeze o cristalizare estetică. *Mătușa Matilda* cuprinde un sentimentalism, feminin, e drept, și fără virulență, o nostalgie, dar o interesantă obsesie (prezență) a morții și un acut sentiment al efemerului.

Pentru o cristalizare estetică însă, se cerea sau un lirism violent, un puternic suflu retoric, sau o glacialitate analitică întru disecarea și clarificarea unor semiobscurități sufletești.

Și, înainte de toate, captarea unui bun-gust, discernămîntul unui ochi critic pentru uciderea unor platitudini.

Dar debilitatea de expresie a autoarei și retorismul ei, stagnant, oprimat și nedegajat de subiectivitate, sunt obstacole dificil surmontabile. Iar resursele de expresie sunt cu totul reduse sau învechite. Astfel, o alură de romantism de foileton: „Ea trebuia să fie a mea. Nu mă gîndeam la posesia fizică. (!) Prin «a mea» înțelegeam că se va uita la mine. Că mă va aștepta. Că i se va lumina fața, ochii cînd mă va vedea... etc." (p.76) Și aceasta nu înseamnă, desigur, o simplitate a stilului: clasicism, care este obținut prin disciplină, ci debilitate, maladivitate a stilului, adică lipsă de forță, de nerv, de „virilitate". Incapacitate de a se proiecta.

Datorită acestui subiectivism și acestui sentimentalism lînced, de esență inferioară, din cauza unor obsesii erotice și nervoase identice, cele trei nuvele: *Mătușa Matilda, Nu poate fi* și *Prăbușire* seamănă toate între ele — monoloage variante pe o singură temă — nediferențiindu-se, neconstituind realități estetice, individuale, neputînd, cu atît mai puțin, să fie situate pe o treaptă superioară de ierarhie literară.

Singura justificare a editării volumului este nuvela *La Bătălia de la Port Arthur. Depozit cu coloniale și băuturi spirtoase*, care merită o mențiune aparte și care se cere, ideal, extrasă din ciclu.

Dacă, dintr-o nelimpezime interioară, în cele trei nuvele exprimarea estetică se vădea caducă — prin lirismul prolix și prin neîmplinita necesitate de a transcrie integral tumultul — subiectivismul își află o posibilitate de sublimare în tentativa de a realiza epic. *La Bătălia de la Port Arthur* revelează o neașteptată calitate a autoarei. Pe cînd în lirism nu asistăm decît la o simplă nervozitate, într-un fel morbidă, efortul de a construi obiectiv (de a se uita, deci, pe sine) aduce roade bune: sensibilitatea acută a scriitoarei, căpătînd obiect, se încadrează și determină caractere. Stilul, aici, va fi lipsit de falsa elocvență, dar eroii vor împrumuta căldură afectivă. Un humor cu nuanță tragică, totuși nu lipsit de fragilitate și delicatețǎ, fraze într-adevăr simple, nude, în sensul bun al cuvîntului de astă dată, vor furniza material artistic de superioară calitate. Sensibilitatea excesivă nu va cădea totuși în sentimentalism, deoarece contemplativitatea (detașarea, obiectivitatea) va ajuta la luciditatea unei viziuni estetice.

Uitîndu-se pe sine, autoarea va izbuti să fie preocupată de caracterele exterioare. Dar realismul ei nu va fi niciodată complet rece, sec și — ca să zicem așa — indiferent, conștiincios, dar va conține o suficientă obiectivitate care să stăvilească o subiectivitate expansivă și cutropitoare, pentru ca personagiile literare să fie încălzite de puterea de simpatie necesară oricărui creator, fără a fi înecate în sentimentalismul deprimat și neconstructiv.

Excelsior, anul I, nr. 15, 14 mart. 1931, p.3.

ANTON HOLBAN:
O moarte care nu dovedeşte nimic

Principiul disoluţiei personalităţii, prin excesul analizei, îşi află, în romanul lui Anton Holban, o minunată exemplificare. Iar teoria bergsoniană a insuficienţii inteligenţii în intuirea esenţelor, în înţelegerea şi intuirea vieţii este, aici, edificator justificată: asistăm la o dramatică a introspecţiei, a analizei. Căci, oricît am împărţi realitatea matematic, rămine întotdeauna un cît indivizibil, spunea Goethe.

Ca toţi analiştii şi introspecţii, Sandu nu reuşeşte să se cunoască pe sine. Nu o va „intui" nici pe Irina, cu toată atenta lui aplicare întru a explica pînă la ultima limită, pînă la atom, pînă la principiu, mecanismul psihologic al unei individualităţi.

Analistul nu cunoaşte niciodată oamenii. Mai precis: nu îi cunoaşte în raport unii cu alţii sau în raport cu el, ci — într- un sens — îi cunoaşte numai principial. Introspectivul analist se va rătăci într-un labirint de presupuneri. El este logic şi intuitiv. Disecă pînă la inexistenţă, pînă la gol.

Şi acesta este tragicul tuturor analiştilor: nu izbutesc niciodată să se dumirească asupra lor sau asupra oamenilor, după cum nu izbutesc — *reflexiunea ucizînd acţiunea* — să se decidă sau să voiască. Aceasta pare a fi cheia ezitărilor şi a abuliei lor. Exemplele sînt clasice şi cunoscute tuturor.

Cu romanul acesta, Anton Holban se integrează într-o tradiţie pur franceză. Ea începe cu J.-J. Rousseau din *Les Confessions* şi se continuă, contimporan, cu Proust (influenţele din Proust şi le recunoaşte, lucid, autorul însuşi prin mărturisirea pusă în gura lui Sandu) şi cu André Gide din *Si le grain ne meurt*. Căci linia al cărei punct iniţial este J.-J. Rousseau îşi află o bifurcare: Proust, ştiinţific şi metafizic ; Gide, a doua ramură (mai aproape poate de Rousseau), afectiv şi moralist. Iar pe Anton Holban nu am şovăi să-l situăm — desigur temperamental — pe linia trasată de Rousseau, B. Constant, Amiel, A. Gide.

Desigur că acest traseu nu este direct sau definitiv. Sunt şi mici derogări. Dar l-am apropia pe Holban mai mult de Amiel, prin abulie, prin şovăială şi nehotărîre, prin pasiunea introspecţiei pentru introspecţie, veritabil viciu ; de Rousseau şi Gide, prin sinceritatea implacabilă — despuiere sufletească — cerebrală şi mistică totdeodată, caracteristică printr-o candoare cinică şi printr-o autopedepsire, flagelare.

Tradiţia aceasta, din care B. Constant şi Stendhal fac parte — şi Stendhal este reclamat ca precursor de o mare parte a literaturii franceze actuale — nu are o serie analogă la noi. Anton Holban, după Camil Petrescu (cel din *Ultima noapte...*), ar fi unul din fondatorii ei în literatura noastră. Şi presupunem că Perpessicius, cu romanul pe care ni-l anunţă, ar fi un al treilea colonizator, cunoscîndu-i configuraţia literară şi temperamentală în critică şi poezie livrescă revelată.

Dar diferenţa dintre această literatură de analiză şi analiza de-un gen cu totul special a lui Proust este că, pe cînd prima dizolvă personalitatea, cea de-a doua o reconstituie. Proust are intuiţia vieţii sentimentale şi, de aceea, la el sentimentele sunt mobile, fluctuează, trăiesc, deci se schimbă, se modifică, cresc şi se întrepătrund. Nu sunt ca dincoace (şi Holban este un bun exemplu) disecate şi epuizate pînă la vid, fragmentate şi scrutate părticele cu părticele. Pe cînd Proust narează (el nu explică — motivaţia este doar altceva — ci evocă), un Amiel, de pildă, vrea să elucideze, explică fără să nareze. Unul este epic-interior, celălalt descriptiv-interior.

(Vorbeam, mai sus, de unele derogări ale traseului indicat pentru situarea lui Holban: pentru că sunt remarcabile unele influenţe din Rilke, pe care de astă dată autorul, prin Sandu, nu ni le mai numeşte şi nu îi sunt, poate, conştiente — fragmentul despre obsesia şi gustarea morţii, care uimitor seamănă cu fragmentul din *Caietele lui M. L. Brigge*, cu identice exemplificări, cu moartea boierului Barbu Pandele, identificabilă perfect cu moartea bătrînului Brigge.)

Interesul şi valoarea estetică a acestei literaturi constă în tragicul inutil, chinul demonic şi zadarnic al analizei. Urmărirea acelei disoluţii a unui concret. Mersul inteligenţii care ucide viaţa şi nu o intuieşte: după cum fierul roşu arde obiectul pe care îl atinge. (Inteligenţă sau, în cazul nostru, cerebralitate. Nu ştim dacă Sandu este inteligent, putem şti însă că este [un] lucid şi un cerebral: ceea ce constituie o nuanţă.) Calitatea de a se dedubla, de a fi simultan actor şi spectator — şi spectator de acuitate critică — posibilitatea de a-ţi furniza propriul tău spectacol germinează o viaţă dramatică printr-o izolare de viaţă: printr-o singularizare şi o detaşare, o neparticipare totală la viaţă.

Dar tragicul acestei literaturi creşte cu chinul artificial al eroului. Literatura aceasta este literatura unui singur personagiu. (*Eu* în J.-J. Rousseau, în Amiel, în amintirile lui Stendhal, în Gide, eu — alias Adolphe — în B. Constant, în romanul lui Camil Petrescu şi

aici, în Anton Holban). Fiindcă asistăm într-adevăr la viaţa şi la activarea sterilă a personagiului într-o lume făcută, artificială, a lui, din care — ca dintr-un cerc închis sau dintr-un labirint — este ursit să nu poată evada. Este ca un inutil mers pe aceleaşi căi bătute. Sărăcime de varietate. Monotonie şi chin. (Nu poate fi decît un număr redus de perspective interioare.)

Autorul nu pune, din afară, pe oameni să activeze ci, dinăuntru, activează un singur erou: bunăoară Sandu. Asistăm la mersul acestuia, repetat şi identic, în cerc. (Din acest punct de vedere, Camil Petrescu ne apare mai proustian decît Anton Holban.) Din imposibilitatea de a vedea clar şi departe — şi aceasta cauzează şi debilitatea voinţei sale — Sandu nu poate dobîndi, prin el însuşi, nici o lămurire. Nu poate căpăta (achiziţiona) date noi de cunoştinţe, nici posibilităţi noi de interpretare, din aceeaşi insuficienţă organică.

După ce am asistat la demoniacul analizei (ceea ce prezenta interes estetic este tocmai această inutilitate şi, de aici, exagerare, hipertrofiere a chinului), la ineficacitatea unei inteligenţe, Irina ne este tot atît de hermetică; Sandu rămîne, interior, vid, sterp şi chiar pervers sau crud.

Perversitate sau mai degrabă slăbiciune. Dintr-o slăbiciune imorală identică, Rousseau şi-a abandonat copiii sau înainte fusese hoţ şi laş. Iar mărturisirea, autoacuzaţie, îi este — ca şi la Holban în cazul nostru — o flagelare necesară. Aşadar, după acest joc excesiv al lucidităţii şi al analizei, Irina dezminte toată inteligenţa rece a lui Sandu şi ipotezele inextricabile ale acestuia, printr-un gest grav şi misterios, sinuciderea. Dacă analiza inteligentă nu a putut să explice sau să videze sensul sufletesc al Irinei, un singur gest, iraţional şi neprevăzut, ne-o descoperă, deodată, nouă, enigmatică şi turburătoare.

Misterul creşte din extrema luciditate. Zbuciumul inutil al lui Sandu şi tristeţea lui nasc comizeraţie pentru superficialitatea lui de înţelegere şi nuditatea seacă a inteligenţii sale. Analiza nu poate purta decît asupra detaliului; ea generalizează detaliul. O închidere în sine, o lipsă de sens emoţional, o incapacitate de a simpatiza şi excesiva deliberare şi reflexiune i-au anihilat orice posibilitate de a cunoaşte. Şi de a fi fericit.

După sinuciderea Irinei — dacă Sandu ne apare steril şi trist — ea este, postum, reabilitată complet. Misterul (moral) încheie luciditatea, depăşind-o, şi îşi va proiecta penumbra asupra romanului întreg. După ce toate armele analizei lucide au fost ineficace, nelimpezindu-ne o minimă parte din psihologia Irinei (pentru că gestul ultim dezminte toate deducţiile logice), imagina acesteia va creşte, în sufletul nostru, inegalat de nobilă, de pură, de tristă. Şi dacă autorul ar continua povestea interioară a lui Sandu, ea s-ar putea numi, desigur, *Tragedia unor remuşcări.*

Excelsior, anul I, nr. 16, 21 mart. 1931, p. 6;
reprodus în Anton Holban, *Opere*, I, 1970, p. 421-424.

TUDOR ARGHEZI: Poarta neagră

Poarta neagră ne înfăţişează un Arghezi multiplu: pamfletar şi satiric, poet liric sau cu revendicări sociale, gazetar — întotdeauna însă ireproşabil artist. Nu este, prin urmare, o construcţie omogenă, cu un principiu generator unic, ci expresia complexă şi directă, şi poate completă, a unei personalităţi multiple.

Putem urmări în *Poarta neagră* fie valoarea particulară a fiecărui pamflet, a fiecărui articol ori a fiecărui poem (fiecare luat ca atare), fie conturarea generală a unei psihologii. În adevăr, descifrarea psihologiei argheziene şi biografia sa interioară necesită, imperativ, cunoaşterea şi atenta scrutare a *Porţii negre*. Lumina pe care acel *Journal des Faux-Monnayeurs* o aruncă asupra romanului lui André Gide, volumul recent al lui Arghezi o proiectează, general, asupra operei totale şi esteticei argheziene, constituind, astfel, un larg jurnal de psihologie estetică şi, totodată, o cheie necesară înţelegerii acestei opere.

Sunt în *Poarta neagră* expresiile imediate ale unui temperament, reacţiunile spontane ale unei individualităţi la circumstanţele vieţii sale exterioare sau lăuntrice; deşi nu lipsesc şi unele realizări de pură poezie, precum *Maria Nichifor, Rugăciune, Noapte de argint, Preludiu, Trei iezi*, prin asiduă şi perfectă cizelare stilistică. Şi e rezumată aici personalitatea lui Arghezi: ne sunt prezentate, embrionar, genurile în care scriitorul s-a realizat. Se poate urmări şi preciza mersul mecanismului său psihologic de impulsiuni şi de reacţiuni — pe cît de puţin se pot preciza acestea — şi geneza operii sale, atît de vastă şi diversă: poezie, pamflet, polemică, ziaristică. Voim să spunem că ni se înfăţişează aici, cu suficientă claritate, însuşi purul fond sufletesc al complexului arghezian.

Şi l-am defini: candid. Credem într-o candoare argheziană, ca specific şi prim fond sufletesc. Şi această candoare, principiu iniţial,

generează creația poetică, literară, pamfletară. Printr-un dramatism interior, fondul acesta candid s-a sublimat în sarcasm, sau în pamflet, sau în injurie. Este dramatica unei întinări.

Candoarea, să ne înțelegem, ca fond sufletesc, dar nu și ca realizare estetică. Întrucît arta lui Tudor Arghezi nu este pura expresie a candoarei sale, ci a unui antagonism dinamic: dintre ideal și real. Din penetrația acestor două esențe, din conflictul lor și din concilierea lor într-o unitate superioară, aceea a cristalizării estetice — fruct bun, opera argheziană.

Întreaga activitate literară a lui Tudor Arghezi exprimă acest conflict, acest tragism. Nu este însă niciodată o suprapunere, o paralelă a celor două realități — ar fi o anulare, prin definiție, a antagonismului dinamic — ci o interpenetrație; sau, nici aceasta, o reacțiune, o defensivă. Expresia argheziană (proza) exprimă nu atît o alterare a candoarei, cît un ultragiu.

Acesta ne pare accentul caracteristic al pamfletului arghezian; reacțiunea față de ultragiu; revoltă; ofensă. Numai unele poezii din *Cuvinte potrivite* — cele cu sentimentul căinții — ar exprima și o întinare a purității sale fundamentale. Dar aceasta presupune, mai presus de toate, fond inițial candid. (Și ne este sugerată imaginea sfîșietoare a crinului în mocirlă.)

De altfel, pamfletul înseamnă indignare. Cînd nu este capacitatea de indignare, candoarea, nu există pamfletul. Un pamfletar presupune un fond sufletesc prin natură, prin necesitate pur. Un candid întinat, alterat nu se mai poate indigna. După cum un sceptic sau un blazat nu se revoltă.

Virulența formulată a indignării este cu atît mai violentă, cu cît este mai desăvîrșită candoarea inițială. Prin virulență și prin exprimare, indignarea își află o descărcare, o eliberare și, prin aceasta (*catharsis*), o purificare. Dar specificul candid arghezian se revelează clar în acele gingașe broderii lirice (*Noapte de argint* etc.) sau în poemele în proză: *Maria Nichifor* este o pildă; ele sunt rodul artistic al unor momente rare de seninătate, de împăcare cu sine însuși (de *libertate*, am spune cu o expresie hegeliană; de altitudine spirituală, intangibilitate în fața păcatului) și demonstrează, definitiv, esența candoarei argheziene. Prin regăsire, puritate, *Maria Nichifor* realizează fondul inițial. Ne-a fost o bucurie estetică nemaiprevăzută. Am iubit desenul pur, copilăresc și grav, care conturează (subliniază) imaginea. Maria Nichifor sau puritatea nealterată. Inocența femeii Maria Nichifor care stă în mijlocul hoților și hoațelor, cu o

bunăcuviință și într-o ignorare deplină a păcatului. (Ca în preceptul biblic, șerpii veninoși luați în mînă nu au mușcat-o.)

Dar existența candoarei în păcat ne este sugerată de imagina pușcăriașilor care „avea o sfială ce venea din instinct" pentru misterul nașterii și pentru mamă. Candoarea biruind păcatul.

Sfiala hoților, atît de profundă, organică, vine desigur mai de departe decît din instinct: de la Divinitate. Și, pretutindeni, grația miniaturală și puerilă — desenul, inocent de primitiv — a unei delicioase și mari stîngăcii.

Complexă, multiplă, conținînd mai multe genuri, *Poarta neagră* — cheie a rezolvirii psihologiei argheziene — este inegală și bogată. Dar știm să nu cerem articolelor de ziar și pamfletelor o semnificație estetică, după cum nu confundăm cu articolul de ziar minunea lirică.

Zodiac, mart. 1931, p. 41-43.

GEORGE DUMITRESCU: Cenușă sfîntă

Cenușă sfîntă, noua carte de stihuri a lui George Dumitrescu, întregește sensibilitatea poetului. Poet în re minor, George Dumitrescu se integrează într-o tradiție lirică St. O. Iosif; poezia — activitate primară, afectivitate pură: plîns, sau țipăt, sau rîs, sau îngenunchere (gest). Poezia aceasta, naivă, expresie directă și nealambicată a unei emotivități, își are valoarea în posibilitatea de comunicare (fluidică; de contagiune) a emoției. De aceea, rezolvirea formală a acesteia urmărește anularea cuvîntului pentru sine, sonor sau colorat, fie, ca la St. O. Iosif, printr-o desăvîrșită nuditate, fie printr-o corectitudine prozodică, disciplină, ca la George Dumitrescu.

Melodia lirică — nepipăibilă, neconcretă — întrece cuvîntul — suport, cuvîntul—imbold, cuvîntul—pură sugestie; crește, liberă, neîngreuiată de o inerție materială, printre versuri și pare că independentă de vers.

Este caracteristic cum poezia aceasta nu rezistă unei analize critice; cum spiritul ei alunecă, scapă ochiului critic, concret și cîntăritor al unor elemente materiale. Nu se recunoaște lui Iosif o valoare literară; nu i se poate nega în schimb contagiunea uimitoare a

emoţiei: St. O. Iosif, ca şi George Dumitrescu, *impresionează*; prin comunicativitatea simplă, acaparantă („*poignante*") realizează o înfrăţire sufletească, comuniune, contagiune a durerii; identificare.

*

În poezia noastră contimporană, George Dumitrescu se situează original şi singular. Poezia de tradiţie St. O. Iosif nu are o valoare mai bună sau mai rea decît, de pildă, cea hermetică; dar o *altă* valoare. Diferenţă de esenţă, nu de grad. Nu pot fi cuprinse pe aceeaşi scară de valori. Această poetică nu constituie, prin urmare, o insuficienţă, ci o poziţie estetică specifică.

Denigrată sau ignorată, fiindcă denumită anacronică sau compromisă prin clan, credem că nu poate fi justificată poezia lui George Dumitrescu decît din acest unic unghi optic.

„A fi obscur (citeşte: hermetic) sau clar nu este o calitate sau un cusur poetic, ci o simplă caracteristică" — scria P. Valéry.

Zodiac, martie 1931, p. 44.

D. TOMESCU: ATITUDINI POLITICE ŞI LITERARE

Domnul D. Tomescu este un tip politic. Dacă e şi o capacitate politică, să o măsoare specialiştii. Obiect al constatării mele, este unicul fapt al psihologiei sale că priveşte, astfel fiindu-i structura, toate fenomenele de cultură — printre care arta şi poezia — din unghiul optic politic.

Există o categorie de oameni, lipsiţi de sensibilitate, care nu se pot niciodată elibera în contemplaţia estetică, activitate dezinteresată. Ei sunt infirmi spiritualiceşte, căci le lipsesc anumite funcţiuni, printre care necesitatea umană de artă şi de contemplaţie, la care se revine, periodic, în anumite momente interioare ale istoriei sufleteşti ale individului sau ale istoriei culturii.

D-nul D. Tomescu citeşte literatura în cetăţean: iată-l, deci, ca un politician al literaturii, sămănătorist, şi, mai grav, teoretician al sămănătorismului.

*

În articolele sale politice, unde temperamentul său se poate manifesta sau exprima într-un plan adecvat sieşi, îl surprind romantic entuziast — şi de un entuziasm, pe un plan politic rudimentar, utopic şi totdeauna grav, chiar cînd împrejurările istorice şi naţionale o cer şi chiar cînd, din inerţie şi spre realizarea unui clasic efect comic, solemnitatea depăşeşte sau îneacă un accident mediu sau cu totul insignifiant.

Pentru atitudinea sa politică — reală într-adevăr şi generoasă — este caracteristic citatul: „Orice putem primi din partea clasei noastre conducătoare, un singur lucru însă nu: acela de-a face din idealul nostru naţional o chestie de pleaşcă." Sau: „să biruiască sau să cadă o dată cu idealul pe care-l reprezintă" (p. 40).

Ceea ce, dacă este periculos şi nediplomatic, este în schimb cavaleresc.

Orice capătă o imensă şi egală semnificaţie în intelectul grandios al d-lui D. Tomescu. Iată, din lipsă de spirit de discernere şi graduare a evenimentelor sau a valorilor, realizarea unui comic nevrut, cel pomenit cîteva rînduri mai sus: fie că arde o casă (statul român nu e bun gospodar); fie că se zideşte alta („...învăţăturile care se desfac din munca zidarului, pentru ca... să ştim a fi ziditori şi păstrători de ţară", unde e remarcabilă lipsa de fineţe a simbolului); fie că România e învinsă, fie că Brătescu-Voineşti scrie o carte despre pacifism sau că se ţin cursuri la Vălenii de Munte; fie că Ioan Petrovici scrie amintiri universitare („prezentul e mediocru şi, deci, refugiul toţi îl caută în trecut"); fie că prof. I. Simionescu scrie o carte de popularizare („Este o literatură de iniţiere prin care tineretul, înainte de-a păşi în viaţă, este pus să gîndească serios la toate greutăţile şi la toate răspunderile de care urmează să fie impresurat"), acelaşi dramatism solemn şi acelaşi ton de mîhnire solemnă şi virilă. Alteori descoperă — cu aceeaşi mîhnire şi cu aceeaşi solemnitate — America în pedagogie: „să ai o profesiune, să te închini studiului, iată comandamentele cari trebuie să dirijeze tineretul" (p. 165).

Din aceste citate se poate deocamdată trage o primă concluzie şi presimţi psihologia definitivă a d-lui D. Tomescu: politic, şi anume patriotic, dar patriotic cu orice preţ şi la toate ocaziile. Din cauza asta vor fi sufocate, după cum vom vedea mai tîrziu, sentimentele

sale estetice şi, deocamdată, şi cele, de pildă, religioase: Crăciunul îi este, astfel, o fericită ocazie mai mult să scrie un articol patriotic.

Dialectica lui, cu unica tendinţă morală, este lipsită de complexitate; e politic şi idealist, romantic în politică, cavaleresc, fără tact diplomatic şi fără sentimentul de justă valoare al circumstanţelor.

Sensibilitatea d-sale, existentă într-un fel şi care reacţionează destul de violent, nu permite, însă, decît vibrarea pe o monotonă şi identică coardă.

*

D-nul D. Tomescu este avocatul a două mari cauze: *tradiţionalismul*, căruia nu îi sunt utili apărătorii; şi *sămănătorismul*, căruia cît de mulţi avocaţi nu-i ajung.

D-nul D. Tomescu — care, vorba d-sale: „Într-atîta politică, se mai interesează şi de literatură" — îşi propune să „definească" tradiţionalismul, care, după aprecierea d-sale, nu este înţeles: „a urmări în trecut elanul fiinţei noastre naţionale, a-l desprinde din formele în care el s-a întrupat mai spontan şi mai deplin şi *a-l face să trăiască mereu în conştiinţa prezentului* — iată ce este tradiţionalismul" (p. 202).

Cum poate fi îndeplinit acest deziderat subtilul doctrinar nu o spune.

Adevărul este că, dacă nu sunt *„tradiţionalist"*, vina nu e a mea, ci a culturii româneşti, a circumstanţelor istorice care poartă vina debilităţii ei. Tradiţionalismul literar într-o cultură reiese, fără umărul teoretic, din istoria literară respectivă. El este istoria influenţelor, a tehnicei, a motivelor literare şi numai istoria literară poate stabili dacă „există" o tradiţie (care vine de la sine sau nu vine deloc...)

Conţinutul sufletesc al unui neam cu vechime de cultură are o identitate biologică. Tradiţionalismul nu poate să însemne astfel cronologia şi identitatea subiectelor literare sau ale decorurilor, ci valorificarea conţinutului spiritual. Naţionalismul, de pildă, poate fi, ca oricare alta, o temă literară, care poate sau nu să se integreze într-o structură organică. Este foarte posibil — cum este posibil şi contrariul, de altfel — să existe două veacuri de literatură şi literaţi români, toţi cu teme literare naţionaliste, fără să se înfiripe totuşi o tradiţie literară naţională. De altfel, concep existenţa unei tradiţii reale şi a unei bune literaturi naţionale, care să nu fie „naţionalistă". Dar tradiţionalismul nu se cere: „este" sau „nu este" — biologic.

Nu există cînd o cultură nu există sau cînd e rudimentară: cînd forţele autohtone biologice nu şi-au găsit o transpunere, o altitudine, o expresie în cultură. În Franţa, unde cultura are o altă viabilitate şi este, de veacuri, cimentată, şi suprarealismul se integrează în tradiţia franceză.

Cînd d-nul Tomescu spune: „să fim tradiţionalişti", e ca şi cum ar impune „să fim deştepţi". D-nul Tomescu, cu toată dorinţa lui dîrză şi sistematică, nu a reuşit să fie deştept vreodată decît în închipuirea imensului nostru istoric N. Iorga, care, cum se ştie, nu păcătuieşte prin inteligenţă.

Cert este iar că nu avem putinţa, din lipsă de perspectivă, să ştim întrucît se integrează în tradiţie momentul prezent.

*

D-nul D. Tomescu este, prin urmare şi prin necesitate, sămănătorist şi antimodernist. E inutil să-l învăţăm lucrul elementar că a fi romantic, simbolist, expresionist, realist, suprarealist nu înseamnă atît a fi străin sufleteşte de neam, cît a utiliza o tehnică cerută şi superioară ca mijloace de expresie. Sămănătorismul d-lui D. Tomescu are în oroare orice achiziţii de pură metodă tehnică. Pentru că galoşul este suedez, d. Tomescu preferă, în plină iarnă, opinca şi, fiindcă electricitatea e o invenţie diabolică de peste frontieră, preferă opaiţul. Dar acest proces, care este definitiv încheiat de alţii, nu ne mai interesează acum. Am fost impresionat, simplu, de unele deficienţe de logică şi de gust literar ale d-lui Tomescu. Despre acestea, exemplific de-acum înainte.

*

Citez: „Suntem şi astăzi, ca şi acum douăzeci de ani, în plină mişcare sămănătoristă." (p.209) Trec peste faptul că d-nul D. Tomescu stăruie atît să demonstreze o evidenţă a imaginaţiei sale: căci iată cum — donquijotesc, din propria-i mărturisire — d-nul D. Tomescu se luptă o viaţă întreagă de publicist cu morile de vînt ale unui modernism care, nu-i aşa, nici nu există. Dacă afirmaţia apodictică a d-lui D. Tomescu nu ar fi convins, argumentul următor este cel puţin zdrobitor: „Sămănătorismul e în floare în provincie. Citiţi revistele din provincie şi veţi vedea".

Ei, da, hotărît, provincia! Provincia — după cum se ştie — a fost întotdeauna în fruntea culturii. Dar nu se poate cere, ar fi crud, ca Bucureştii să fie la pasul intelectual al Mizilului. Mizilul contimpo-

ran va fi actual în Bucureşti peste un sfert de veac. Pînă atunci, lăsaţi-ne, d-le Tomescu, să ne bucurăm că nu suntem sămănătorişti!

Dar, după ce d-nul Tomescu pledează, toată viaţa, pentru sămănătorismul care, de altfel, „e în floare" şi-i recunoaşte implicit o înaltă ierarhie estetică, scrie următoarea frază de strălucitoare contradicţie (deşi, paralel, susţine că modernismul, care e urban şi „expresia unei lecturi /?/, nu se poate grefa pe structura noastră sufletească naţională"): „Evident că, desfăcîndu-se tot mai mult de preocupările sociale de cari scriitorii de acum douăzeci de ani nu puteau rămîne străini — astăzi, *în urma împroprietăririi şi a votului universal* — (sic!) şi ţărănimea nu mai poate fi punctul de plecare al unei literaturi de agitaţie — sămănătorismul îşi va întări *preocupările pur estetice* (!!) punînd o mai mare grijă în *adîncirea vieţii* (!) şi în cultivarea expresiei." (p.212) Iată, deci, recunoaşterea formală că „sămănătorismul nu mai e în floare" şi că era pornit dintr-o „lipsă de principii estetice" — sau, cel mult, din principii estetice inferioare — şi că tehnica lui era insuficientă întru exprimarea vieţii (deci nu era artă) şi că, astăzi, s-a urbanizat, deci a devenit modernism (care, o spune şi d. D. Tomescu, este urban). Deci sămănătorismul nu mai există, nemafiind actual, nici necesar.

*

Ceea ce înseamnă că o discuţie superioară cu d. Tomescu ar trebui oprită aici, pînă ce d-sa şi-ar lămuri soluţia adoptată.

Învăţîndu-ne că „nu e formă decît cuvîntul transformat în expresie", d-nul D. Tomescu ne denumeşte pe marii scriitori ai „vremii noastre sămănătoriste": alături de Liviu Rebreanu şi Tudor Arghezi, următorii: „Cezar Petrescu, atît de nou prin intelectualitatea (!) care-l străbate (!) şi totuşi sămănătorist" (iată că a fi „intelectual", *chiar* ca d-nul Cezar Petrescu, şi sămănătorist este un paradox şi un tur de forţă), Nichifor Crainic, Al. Lascarov-Moldovanu, a cărui activitate literară e atît de apreciată (şi de cine apreciată?) sau „al cărui talent, în continuă şi interesantă dezvoltare, ne face să retrăim cele mai caracteristice momente", Sandu-Aldea, N.I. Herescu, Mihail Sadoveanu (care e romantic, după afirmaţia adevărată a d-lui E. Lovinescu), P.P. Partenie, al cărui talent nu îl pot nega fiindcă nu îl cunosc, şi Ştefan Bălceşti, care , consacrat în provincie, nu a fost ajuns încă la nivelul intelectual al oraşului; Ionel Teodoreanu, care este sămănătorist *„deşi* (iar!) *are o cultură literară întinsă şi aleasă* (?)" (p. 236).

În sfîrşit, *pour la bonne bouche*, pentru sămănătorismul „poetului" V. Voiculescu, d. D. Tomescu dă, ca exemplu, aceste versuri — care, din unghiul de vedere al d-lui D. Tomescu, nici nu ar fi „sămănătoriste", ci „lipoveneşti":

Tăcuţi, spre sat pescarii duc în parîngă cina
Şi udele năvoade şi căngile de fier.

Dar pe d. V. Voiculescu d. D. Tomescu îl acuză că ar fi prea „sămănătorist" pentru că abuzează de cuvinte regionale. Dar „ce frumos se împletesc uneori în poezie", spune d-l D. Tomescu:

Pădurea-ngălbenită e-o vastă pălălaie (!)
Aprinsă pe corlata (!) căruntelor coline.

Iar pentru stilul şi acuitatea d-lui D. Tomescu — această frază de licean: „Poezia *Nori de vară* în care *poetul descrie* furtuna *asemănînd* îngrămădirea şi ruperea norilor cu învălmăşeala şi ogoirea unei cirezi de vite." (p.235)

*

D-l D. Tomescu mai aduce poetului V.Voiculescu următoarele obiecţii:

„Păcat numai că transpunerea („transpunerea fondului sufletesc ţărănesc"! E.I.) e făcută uneori prea de-a dreptul, fără un simţ artistic mai stăruitor în cernerea şi alegerea materialului. Cuvintele şi imaginile, care toate vin din cunoaşterea vieţii ţărăneşti, trec oarecum în *masă* în structura unei poezii şi aceasta *nu din necesitate literară* (remarcaţi!) cît de dorinţa de a dezgropa şi de a pune în circulaţie materialul poetic cuprins în sursele... graiului ţărănesc" (p. 234).

După cum se vede, această frază este, în scrisul opac al d-lui D. Tomescu, de o neaşteptată luciditate. Într-adevăr, d-le Tomescu, v-aţi condamnat d-vs. înşivă (avocat *gaffeur*) propriii clienţi: aţi acuzat — cu spirit critic, cu limpezime şi sintetic — întregul „sămănătorism".

România literară, anul I, nr.5, 19 mart. 1932, p.3-4.

CONST. I. EMILIAN: *Anarhismul poetic*

E un mare haos în intelectul d-lui Const. I. Emilian. Spiritul d- sale se încurcă şi nu se mai descurcă în iţele — e drept, complicate — ale poeziei moderne.

Piticimea lui intelectuală nu poate să discearnă o zare sau o perspectivă. Face eforturi — lăudabile! — de sintetizare şi, fiindcă nu izbuteşte, crede că nu este posibilă sintetizarea. Adună toate elementele, le priveşte atent unele după altele şi, după o conştiincioasă examinare individuală, le părăseşte: nu construieşte nimic cu ele. (Evidentă deficienţă mintală.)

De aceea, anarhicul cap al d-lui Const. I. Emilian nu putea găsi o altă formulă decît aceasta — cea mai apropiată şi oglindă desăvîrşită a realităţii sale interioare — a anarhismului.

D-l Const. I. Emilian este plin de toate îndrăznelile virtuale, anulate de o timiditate de atitudine dureroasă; este plin de toate bunăvoinţele pe care o lipsă de gust sau de acuitate le face inoperante. Antrenat de o mecanică a unui raţionament debil, se opreşte la jumătate, intimidat de obstacole insurmontabile, şi face mici rezerve care desfigurează sau desfiinţează argumentele prime. Nu îşi dă seama de asta şi, ca şi cum coeziunea logicei sale ar fi perfectă, trage concluziile tot ale celor dintîi argumente, sărind candid peste contradicţiile oferite de el însuşi lectorului d-sale.

Concluziile şovăitoare nu lămuresc, natural, nimic, şi pînă la ele (şi după ele) nu se poate cunoaşte atitudinea clară a d-lui Const. I. Emilian faţă de poezia modernă: o acceptă? o tăgăduieşte? îi e simpatică? îi repugnă?

Dacă l-aţi întreba, sper că d. C.I. Emilian ar afirma că a luat totuşi, cum îşi propusese, o atitudine negativă: dar desfid pe oricare cititor onest şi logic să-mi argumenteze că o atitudine reiese.

Concluzia adevărată care se extrage este lipsa de concluzii; de altfel, nici ca material nu este valabilă cartea d-sale, fiindcă acesta e insuficient numeric, insuficient selectat şi nereprezentativ. D-l Const. Emilian, după porniri, opriri şi reveniri, se află, după 350 de pagini, la începutul drumului sau al labirintului. Totul trebuie reluat de-a capul. Pînă şi adunarea materialului.

Sînt oricînd gata să demostrez, fără nici o dificultate, că toate capitolele sale parţiale dezmint, anarhic, liniile conducătoare ale studiului. Sunt mult înclinat să văd în această neclaritate o certă timiditate, dovadă a unei mediocrităţi intelectuale elocvente. O carte

intitulată polemic şi decis *Anarhismul poetic* cerea o cu totul altă prestanţă, altă siguranţă, altă stringenţă logică.

Toate atitudinile pot fi justificate şi valorificate. Dar toate atitudinile pot fi compromise.

În realitate, d. Const. I. Emilian nu a compromis vreo atitudine (nu are), dar s-a compromis pe sine însuşi.

*

Printre multe alte fapte remarcabile este şi acela că d. Const. I. Emilian îşi dă seama de deficienţele interioare ale unei cărţi ca a d-sale şi cere (*c'est drôle!*) „o judecată critică energică, definitivă, categorică" (p. 3).

Energică — da! Definitivă — e o pretenţie gugumană. Nimeni nu e definitiv, nici chiar d. Const. I. Emilian!

Cît priveşte cealaltă pretenţie, că „va trezi duşmănii, că va atinge susceptibilităţi", că „va spulbera iluzii", este desigur cel puţin nostimă pentru cine va citi această carte doctorală, dar inofensivă. De ce oare „probitatea intelectuală" de salahor a d-lui Const. I. Emilian nu a pornit la un travaliu de istorie literară, de pildă, veche, sau de unul de bibliografie?

Oricine, dacă izbuteşte să se cunoască pe sine, poate fi util: bibliografia românească se află la începuturile ei şi are nevoie de muncitori „oneşti", dacă nu de cine ştie ce subtilitate.

*

Cînd d. Const. I. Emilian scrie, de exemplu, că poezia modernă este caracterizată prin „atitudinea negativă faţă de şcoala poetică anterioară" şi, prin „exaltarea individualismului", uită că defineşte romantismul după formula, printre mai mulţi alţii, a defunctului F. Brunetière. Această „negare" a poeziei anterioare d. Emilian o condamnă o dată; o laudă a doua oară; o justifică a treia oară ca „necesară".

Dar nu îşi dă seama, apoi, că şi „ostilitatea împotriva ordinei" nu caracterizează, prin strictă circumscriere, poezia modernă, cît mai toată poezia lirică de o sută de ani încoace? De ce nu ar vedea d. Const. I. Emilian, de pildă (este o simplă sugestie!), în lirica modernă, consecinţele duse la extreme limite ale principiului romantic? În cazul acesta, d. Const. I. Emilian ar fi putut să subsumeze poezia modernă poeziei romantice în general şi de aici să pornească la definiţia şi distingerea precisă a poeziei moderniste faţă de romantică.

Studiul d-sale ar fi căpătat astfel o logică istorică utilă: dar această sugestie nu vrea să arate decît că o logică oarecare se putea găsi cu facilitate şi că era necesară pentru fundamentarea unui studiu şi pentru acordarea unei perspective.

Dar d. Const. I. Emilian este foarte greoi şi abia se mişcă printre realităţile estetice de care se loveşte ca de mobile.

*

D-l Const. I. Emilian este şi foarte naiv. Crede, printre altele, că romantismul şi clasicismul sunt precis definite (cînd discuţia asupra acestor două fundamentale atitudini ale spiritului uman se dezbate, azi, cu mai multă încordare decît niciodată).

Crede că poezia trebuie să pornească „de la un bun-simţ şi o judecată sănătoasă", fără să ştie lucrul elementar că poezia este tocmai un necesar dezechilibru sufletesc. Că numai proza e sănătoasă şi că bunul-simţ nu a creat absolut nimic, nici în artă, nici în filosofie (decît *empiria*). Că orişice activitate omenească superioară este permisă numai de o exacerbare sau o exaltare a unor funcţii sufleteşti în dauna celorlalte. Şi că îl desfid să-mi indice un mare poet „cu bun-simţ şi cu judecată sănătoasă" — oribilă caracteristică burgheză, cu care mersul suitor al civilizaţiei nu a avut niciodată de-a face. Că, în sfîrşit, echilibru înseamnă *static*: iar dezechilibru — *dinamic, mişcare*, deci creaţie.

Aceste lucruri de mult banale, dacă sunt necunoscute d-lui Const. I. Emilian (care crede că a descoperit un lucru foarte nou în spiritualitatea modernă: criza noţiunii de realitate, criză de fapt existentă de mult, de cînd cu postkantienii romantici), sunt prea vechi pentru cititori şi nu mai insist.

*

Alteori, d. Const. I. Emilian abordează probleme mai subtile — el n-are subtilitate — şi crede că „funcţiunile sufleteşti au devenit doar un complex de reacţiuni accidentale..." şi că „...totul e *posibil* în domeniul sufletesc", pierdut fiind „sentimentul de... unitate al personalităţii" (p.22). Dar noi socotim că nu există hazard decît după o logică aparentă, dar falsă. Credem că există un determinism interior şi că o imagine sau o „cocasserie" (cum spune d-sa) sunt rezultante ale mersului interior nevăzut şi că rădăcinile şi *unitatea* există, dar trebuiesc căutate în adînc, şi nu la suprafaţă.

*

Nu îmi dau osteneala să „aprofundez" acest studiu şi să-i demontez, pe rînd, toate ruginitele piese. Lucrul este facil, dar lung. Gafe se întîlnesc frază după frază şi oricine poate fi un norocos vînător al deficienţelor d-lui Const. I. Emilian. Dacă vă amuză acest sport mic, încercaţi-l. Dacă aş avea timp, m-aş angaja eu însumi să găsesc cincisprezece cacofonii logice de fiecare pagină. Dar s-o facă şi alţii.

P.S. Cine i-a spus d-lui Const. I. Emilian că Ion Barbu e anecdotic? Într-adevăr, aşa este.

Poetul nu poate fi reabilitat însă pentru că d. Const. I. Emilian îşi închipuie că I. Barbu e „dificil". De fapt, Ion Barbu este „facil" tehnic, dar tot „facil" ca esenţă lirică.

România literară, anul I, nr.15, 28 mai 1932, p.3.

N. DAVIDESCU: Aspecte şi impresii literare *

Nu este greu de prezis că volumul d-lui N. Davidescu, sub copertele noi, nu se va vinde.

Problemele puse de d. N. Davidescu au pierdut, desigur, orice actualitate, pentru că nu au putut cîştiga, prin amplificare sau adîncire, un interes care să se permanentizeze. Dacă problemele efemere şi neorganizate după o sistematică sau grupate în jurul unui important punct magnetic şi de echilibru nu pot atrage atenţia lectorului, cîţiva pot avea însă curiozitatea să-l cunoască pe d. N. Davidescu, om mai complex (să ne ierte) decît operele lui.

D-l N. Davidescu este, desigur, un om de o rară intelectualitate. Inteligenţa d-sale, ascuţită, pătrunzătoare, nervoasă, nu suferă comparaţie cu inteligenţa leneşă şi evazivă a d-lui E. Lovinescu, de pildă. Calitatea de a înregistra evenimentele din cultură nu i se poate

* Titlul corect: *Aspecte şi direcţii literare*.

tăgădui, deşi tot aceasta, degenerată în grabă şi nefixare, l-a pierdut, poate.

Într-adevăr, se discută curent eşuarea literară a d-lui N. Davidescu. Şi-mi amintesc de un critic — avînd toate motivele să se înfricoşeze de însuşirile, absente lui, de logică — care, cu surîsul pe buze, făcea constatarea fericită.

Căderea, dacă este, a d-lui N. Davidescu ne pare, într-un fel, surprinzătoare: că d. N. Davidescu nu are întotdeauna un gust literar indiscutabil nu constituie un motiv suficient de ratare în critică chiar, sau, mai cu seamă, dacă se plasează în teoria sau politica literară (nu este paradoxal, ştiut fiind cum cutare critic lipsit şi de gust, şi de sensibilitate estetică poate însemna, pentru unii, pentru mulţi, un punct central — dar ce zic! o sferă! — a criticei româneşti). Calităţile d-sale logice, nervozitatea frazei sale de real intelectual, dialectica sa nu lipsită de o oarecare subtilitate nervoasă sunt virtualităţi importante şi d. N. Davidescu ar fi putut fi salvat şi mult urcat în ierarhia valorilor româneşti.

Aş explica această cădere prin, pe de o parte, lipsa unui spirit de discernere (deficienţă de gust, a! dacă d. Davidescu ar fi avut un cenaclu de binevoitori care să flereze pentru el!) şi, pe de altă parte, prin deficienţele de organizare interioară.

Motivez:

Desigur, numai fiindcă trebuia să militeze pentru simbolism, d-l N. Davidescu iubeşte poezia lui Ion Minulescu. Dar nu pricepem de ce îi place I. D. Pătrăşcanu, Mihai Codreanu sau acel de nenumit Cazaban! Presimte vîna poeticei lui G. Bacovia, dar cu multă dificultate şi timiditate.

Şi, apoi, se perde în generalităţi, grăbit, foarte grăbit susţinute, sau la probleme de o desăvîrşită lipsă de interes, asupra cărora îşi exercită însă, frumos şi acidulat, o agreabilă frază nervoasă şi stingherită. Citez din tabla de materii: *Ştefan Petică* (în faţa căruia se epatează, pe cît de entuziast, pe atît de nemotivat pentru lector), *Note pe volumul lui Stephane Mallarmé* (ca să nu scape prilejul să spună unele dulci banalităţi generale şi să reproducă — desigur, nu-i aşa? — sonetul *Lebedei*), *Alecsandri ca educator, Critica literară şi reformele, G. Bacovia, Remy de Gourmont, Al. Cazaban: „Doamna de la Crucea Roşie", I. A. Bassarabescu: „Un dor împlinit", Între fond şi formă* etc., care sunt, după cum bine vedeţi, neincitante la o curiozitate minimă. Şi apoi, cu egală importanţă (cu egală rapiditate!), toate subiectele — o recenzie, o idee generală, o teoremă, un fapt cultural de un grad variabil de semnificaţie — sunt tratate şi soluţionate în două sau maximum trei mici pagini. Şi aceasta pentru că, o repet, d. N. Davidescu nu a ştiut să discearnă importanţa subiectelor; sau pentru că, ziarist literar, le-a acceptat *tale quale*, după cum le oferea momentul.

Nu am la îndemînă şi al doilea volum al *Aspectelor literare*, aşa încît această încercare de a contura personalitatea critică a d-lui N. Davidescu este incompletă, dar un fapt indiscutabil îmi pare o lipsă fatală de stăruinţă; o grabă prea jurnalistică; o lene de a demonstra şi specula un subiect, o teoremă; o dispariţie, o risipire — şi nu bogată, ceea ce ar putea fi salvator — în toate micile idei neselectate, la ordinea zilei.

Dacă mă gîndesc mai bine, poate că şi calitatea de critic-ziarist nu este perfectă, prin lipsa de amploare, mai sus menţionată, şi de diversitate. Articolele acestui volum par, într-adevăr, cînd simple *compte-rendu*-uri, cînd introducere teoretică la un studiu, cînd un fragment ales dintr-un mai lung discurs.

Şi această oboseală de a gîndi şi de a epuiza o temă dată îi furnizează, pe lîngă erorile de gust, şi altele mai grave (dar mai rare şi, fără îndoială, netemperamentale), de judecată.

Un exemplu.

Minulescu, crede d. N. Davidescu, nu mai poate fi preţuit pentru că marele număr de imitatori, furîndu-l, l-au şi standardizat. Trebuie să învăţăm să-l „recitim" pe Minulescu.

Este just: o poezie care nu e nouă sau uitată e anostă.

Dar dacă, cum spune d. N. Davidescu, Minulescu pare un oarecare poet minulescian, ar trebui să conchidă la lipsa de rezistenţă, la facilitatea, deci la insuficienţa sau mediocritatea acestei poezii. Poezia care se banalizează rapid, care este facil imitată este mecanică şi de mici trucuri tehnice.

Cred că niciodată Eminescu nu a părut — nici pe vremea imitatorilor lui — eminescian; cu atît mai puţin Racine, din care se puizează permanent în teatrul psihologic francez, nu s-a „epuizat" şi nu a părut racinean.

Adevărul este că dintr-o poezie mare rămîne osatura, schema; sau, dacă este minoră, se diluează, se dizolvă, dispare: cazul Minulescu.

Termin cu o confidenţă personală.

Simpatia pe care mi-o inspiră personalitatea d-lui N. Davidescu agravează regretul că atîtea frumoase calităţi de stil şi de inteligenţă nu şi-au găsit o cristalizare limpede. Risipirea în atîtea genuri literare (critică, ziaristică, poezie, roman, nuvelă) este, probabil, o cauză iniţială. Lipsa de organizare şi de gravitare în jurul unui punct central de problematică este o altă cauză corolară.

În orice caz, realizarea în critică a d-lui N. Davidescu era mult utilă pentru a face cît de puţin mai transparentă opacitatea criticei româneşti.

Viaţa literară, anul VII, nr. 137, 1-30 iun. 1932, p. 3-4.

G. CĂLINESCU: Viaţa lui Mihai Eminescu

Viaţa gesturilor, brutală, nu-mi poate lămuri viaţa interioară a insului. Trama subţire a unui monolog sau a unor dezbateri lăuntrice îşi află, în gest, o rezoluţie grosolană şi nediferenţiată. Un gest nu îmi exprimă o subtilitate şi nu îl cred concludent: cred că nu sintetizează, nu rezumă, nu cuprinde o gravă complexitate interioară — subţire păienjeniş — ci, cel mult, o întrerupe, sau o anulează, sau o dezminte. Exterior, viaţa unor inşi de diferită ierarhie spirituală nu îmi apare diferenţiată, deci semnificativă. Un identic gest poate servi la vidarea unor multiple tumulturi interioare, chiar cînd nu e convenţional (deci rigid), gestul e măcar grosolan, mersul nervos al insului acestuia, pot şti căror tumulturi urmează? Licărirea de mînie din ochii acestuilalt poate însemna o crampă tot atît cît o revoltă împotriva Divinităţii.

O viaţă întreagă de gesturi nu-mi va exprima mai mult decît un gest singur: gesturile sunt minţiri. Iar gesturile sociale sunt tot ceea ce nu mă reprezintă pe mine, individul necesar poeziei, şi pe mine, factor al societăţii, individul necesar prozei, practicului, realităţii raporturilor. Biografia îmi vede numai (şi nici acestea toate) aparenţele discontinui. Ea nu poate fi sesizată decît de gesturile sociale şi, ca să zic aşa, spectaculare: gesturi comune. Neadevărată este mai cu seamă prezumţia că poţi cunoaşte întreaga viaţă a unui om sau că poţi cunoaşte măcar momentele esenţiale ale unei vieţi sufleteşti;

dar momentul decisiv al vieţii mele sufleteşti poate să nu corespundă momentelor decisive ale actelor mele sociale şi ale schimbărilor vieţii mele exterioare.

Care este clipa esenţială, în adevăr, şi răscruce a mersului spiritual, de pildă, la Eminescu? Poate (dar cred chiar că e aceea) aceea care, „biografic", nu prezintă un interes luminos; sau care nu este ştiută (poate uitată şi de Eminescu); sau — mai ales — aceea care *nu a apărut* în faptă; viziunea cosmică eminesciană şi sentimentul său muzical al luminilor (ceea ce este expresie poetică şi ceea ce nu poate fi exprimat în proză), care sunt paralelele conţinutului filosofic, ce nu mă interesează aici, în viaţa estetică — cine poate şti cărui declic subţire al unui fluid mecanism sufletesc urmează?

Nici un biograf nu a surprins vreodată momentul cînd un poet a scris primul vers. Aceasta numai ar fi suficient, cred, să motiveze neputinţa de a cunoaşte clipa de răscruce, clipa esenţială şi semnificativă a unei vieţi mari.

Aceste momente mici în durată, care esenţial scapă, cert, oricărui biograf: dar ele singure mi-ar putea pretinde o semnificaţie.

Crèd că biografia faptelor exacte — dar mai cu seamă biografia faptelor exacte! — este inutilă; dar chiar vătămătoare. Nu mă poate interesa decît biografia interioară — chiar imaginară — dar adevărată spiritualiceşte a poetului. Şi în ciuda abilităţii şi a justificării sale, diplomatice, dar nu mai puţin sofistice, d. G. Călinescu a scris o biografie romanţată în sensul cel mai peiorativ al cuvîntului. D-l G. Călinescu nu a rezolvat configuraţia spirituală a lui Mihai Eminescu şi numai aceasta trebuia încercat. Că nu trebuia, d. G. Călinescu nu poate să o afirme, cînd anunţă că această carte va constitui fundamentul volumelor de critică şi interpretare eminesciană ce vor urma: şi iată cum vom avea un edificiu pe nisip.

D-l G. Călinescu ne-a înfăţişat un Eminescu elementar — în raport şi în conflict cu societatea. A ştiut să speculeze, cu abilitate, cu inteligenţă, momentul de efect; situaţiile patetice, cu un dramatism realizat. A fost întristat cu dignitate cînd Eminescu a fost nedreptăţit; ironic şi amar, cînd Eminescu a fost neînţeles; solemn, cînd vorbea de superioritatea olimpiană a poetului; pitoresc cînd îi descrie vagabondajul sau îmbrăcămintea; pe rînd excitant, spiritual, picant, isteţ sau iarăşi amar în pasagiile despre dragostea marelui nostru poet; dar toate aceste calităţi nu au făcut decît să fixeze cu mai deplină siguranţă cartea în literatura minoră — vulgară, dacă vreţi, facilă în orice caz — a biografiilor romanţate.

Toate acestea revin la a spune că realităţile emoţionale subtile şi fragile se surprind cu nebănuită dificultate; că nu se pot discerne în liniile generale şi nivelatoare ale unei vieţi sociale; că, de aceea, această viaţă a poetului Eminescu este valabilă, în definitiv, şi pentru viaţa unui alt poet mare; cred că nu îl cuprinde, nu îl urmăreşte, nu îl calchiază (şi nici nu poate). E autentică tăcerea: cuvîntul şi gestul ne difuzează. Şi momentul de tăcere nu poate fi însemnat într-o viaţă romanţată, nu ar avea locul decît pe o pagină albă.

Că volumul de faţă este scris cu talent literar — cum o crede şi insinuează d. G. Călinescu însuşi — este foarte frumos, dar aceasta nu poate scuza faptul că d-sa a speculat, a dramatizat — în loc să le exprime pur şi simplu — momentele emoţionale ale vieţii eminesciene: exprimare ce ar fi constituit o suficientă (şi unică) justificare.

Îl acuz că a literaturizat un om care trebuia înţeles deasupra literaturii: ca un generator de poezie, nu ca un livresc; ca o cauză, nu ca un efect. Că l-a conturat într-o schiţă, insuficientă şi generală. Că a expus fapte — deşi fără să vrea şi recuzîndu-se. Neapărat a expus fapte: prin natura lucrului! Cum poate fi altfel scrisă o biografie?

Nu ştiu şi nu pot să controlez dacă datele biografice sunt exacte, presupun că da, dar între două date adevărate, cîtă viaţă neadevărată se poate închipui, se poate scrie! Aceasta ar fi, desigur, unul din rarele merite ale cărţii.

Căci sunt şi cîteva merite, precum cursivitatea stilului, nesustras aici de la o necesară sobrietate cu atît mai agreabilă cu cît neaşteptată (d. G. Călinescu ne obişnuise anterior cu zorzoane şi vopseli de bîlci). Simplicitatea rară a frazei, rapiditatea şi o oarecare aparenţă logică a determinării unor momente interioare de către faptele exterioare împiedică de la un naufragiu această biografie foarte lizibilă.

Altă calitate estetică a d-lui G. Călinescu este aceea că poate să creeze caractere: de pildă, pe Gh. Eminovici, tatăl poetului, care trăieşte în cartea lui G. Călinescu deplin conturat, deplin crescut. (Ciudată analogie: aţi remarcat cum Gh. Eminovici seamănă, văzut de d. Călinescu, cu tatăl lui Molière, Jean Poquelin?)

Capitolul asupra căruia preferinţele mele converg este acela al lui Gh. Eminovici. Dar viabilitatea acestui caracter îmi apare independentă de Eminescu şi de viaţa spirituală a acestuia şi îi acord o strictă valoare literară.

Un interes mai prezintă, desigur, pentru istoria literară (şi a culturii noastre) pasagiile despre raporturile dintre Eminescu şi Titu Maiorescu. Dar cred că ezitările şi dezechilibrul exterior al lui Eminescu ar fi putut semnifica d-lui G. Călinescu o mai amplă complexitate lăuntrică. Pentru că una din greşelile d-lui G. Călinescu este aceea de a coordona cu orice preţ faptele şi a le subordona unui acord logic. Şi dacă Eminescu nu îmi apare adevărat este şi pentru că (cum ar spune André Gide) apare prea logic. O mai mare gratuitate putea fi acordată actelor lui Eminescu şi dezechilibrul preţuirilor sociale (dragostea pentru Maiorescu alterna cu necazul sau dispreţul) putea fi o garanţie certă şi un îndemn la aprofundare, la atenţie pentru o complexitate neintuită suficient.

Din nelinişte lui Eminescu este onorabil, d-le Călinescu, că aţi surprins nelinişte erotică şi cea sexuală; dar este o foarte regretabilă deficienţă că nu aţi intuit neliniştile mari şi semnificative. Pentru că, după d-voastră, d-le G. Călinescu, o parte mare din gama vieţii interioare a lui Eminescu are ca accent fundamental şi generator setea erotică; iar configuraţia sufletească a poetului îmi apare, în interpretarea d-voastră, circumscrisă la sexualitate. Admit că sunteţi, de pildă, freudian (nu sunteţi), dar şi-atunci sexualitatea ar fi, cum bine o ştiţi, un principiu dinamic care suportă diferite alhimii şi devine semnificativă cînd se amplifică, se suplimentează şi — precum bulgărul de zăpadă creşte o avalanşă — creează complexe sufleteşti.

Dar nu prezintă aici decît o deficienţă prozaică (nicidecum reprezentativă pentru spiritualitatea unui ins de geniu), detaliu asupra căruia era inutil să se insiste.

Scrisă cu degajare, cu dragoste pentru frază şi desigur cu abilitate, cartea d-lui G. Călinescu nu depăşeşte aşadar tehnica unei simple vieţi romanţate cu unele date exacte (pe care le au toate biografiile romanţate de altminteri), speculînd cu isteţie unele momente patetice, dar exterioare şi neajutînd cît de puţin la fixarea, singură necesară, a portretului unui Eminescu interior.

Azi, anul I, nr. 3-4, mai-iun. 1932, p. 348-350.

LUCIAN BOZ: Eminescu

Cronicarul literar, întrucît e nevoit să însemne valorile foarte fluctuabile ale zilei şi capriciile unor mode literare, întrucît se situ-

ează, prin urmare, în timp, în zi, este împiedicat să privească de la o prea înaltă altitudine teoretică şi trebuie să abdice de la o severitate intransigentă, absolută.

Cronicarul este, desigur, ceea ce Thibaudet înţelege prin jurnalist. Dacă nu se poate hotărî să fie un reprezentant al publicului mare, un simplu om din public, este oarecum nevoit să cedeze măcar unui public restrîns şi să-l reprezinte pe acesta. Ca atare, va avea dreptul să fie entuziast (mai precis: să scrie cu entuziasm), să se înduioşeze, să participe personal etc., dar toate astea gradate totuşi de o suficientă doză de luciditate şi cu conştiinţa certă, netă a efemerităţii: a jurnalismului său.

Cu alte cuvinte: vreau să înţelegeţi că am sentimentul perfect al provizoratului şi al efemerităţii jurnalistice a cronicelor ce vor veni. Ele nu mă vor putea angaja decît ca om al apelor literare în care, în aceste zile, mă scald.

În realitate, îmi dau seama clar că nu eu, ci ele mă cuprind.

Dar, iarăşi, cele de mai sus nu mă vor împiedica să am, deşi relativă şi pe cît gustul nostru şi moda literară mi-o îngăduie, o severitate oarecare.

Eminescu, eseu de d. Lucian Boz, nu este o „încercare critică", ci o încercare de psihologie literară sau de metafizică pe marginea literaturii. Teoretizările *pe margine* ale d-lui Boz reuşesc sau nu să fie condiţii ale criticei, dar nu critica însăşi.

Cu un stil foarte decorativ, înarmat şi cu o graţioasă cursivitate, d. Lucian Boz, efleurînd mari probleme, stabileşte îndepărtate şi incontrolabile raporturi, sădind punţi cosmice peste veacuri, peste spaţii şi dînd întîlniri întregite la geneza raselor.

Rolul criticei este, printre altele, şi acela de a urmări, de a calchia, de a cuprinde în chingi strînse configuraţia operii. Dar textele nu îmi par a fi, pentru d. Lucian Boz, decît pre-texte ale unor dezvoltări, ale unor construcţii în afară şi departe de operă şi de spiritul ei unic. Sugestiile, amabile, sunt fiice ale hazardului discursului: accidente. Ele îmi pot vădi, fără îndoială, dexteritatea tehnică a autorului şi, uneori, pot fi chiar uşor furat de eleganţa de bună calitate şi — de ce să nu o mărturisesc? — subţirimea graţioasă a inventivităţii d-sale. Este drept însă că rareori aş fi invitat să acord acestui frumos eseu o seriozitate ştiinţifică.

Cred anume că d. Boz, prin spiritul însuşi al metodei, construieşte un cadru perfect valabil pentru mai multe conţinuturi. Îmi amintesc cu multă plăcere cum, în vremurile cînd avea şi preocupări

literare, d. Vladimir Streinu demonstra d-lui Şerban Cioculescu, prin substituire de citate (*Vitrina literară*), cît de periculos şi cît de acritic este să utilizezi asemenea cadre atotcuprinzibile.

Îmi pare rău că d. Lucian Boz s-a grăbit să tipărească această broşură, mică şi totuşi neunitară. Ea, după cîte ştiu, face parte dintr-un studiu de mai ample proporţii, care nu a încăput întreg aici. Graba cu care materialul a fost ales şi coordonat se resimte şi de aceea, probabil, avem această impresie de diletantism critic: de neaprofundare, de incompletă epuizare a problemelor.

Citez aici cîteva inadvertenţe şi lucruri rele întîmplătoare, lăsînd ca cele bune să le găsească (şi le va găsi! pentru că, v-o afirm, sunt mai multe şi mai vizibile decît cele rele) cititorul.

D-l Lucian Boz declară de la început că este necesară o „revizuire a valorilor actuale româneşti" şi am fi, fără îndoială, de acord, dacă d. Boz nu ar lua un drum lăturalnic. Revizuirea valorilor d. Boz vrea să fie bazată pe cercetarea fenomenelor româneşti.

Nu mai amintesc faptul că aceste lucruri ţin de sociologie şi psihologie etnică, iar nu de estetică, dar declar că sunt cel puţin obosit de aceste „cercetări" şi precizări ale sufletului românesc, care se urmăresc cu îndărătnicie de o sută de ani încoace (de la Al. Russo). De o sută de ani — aţi observat? — se pun neîntrerupt bazele culturii româneşti: cred că a venit timpul primei cărămizi.

O „revizuire a valorilor" nu se poate face decît după un criteriu estetic, iar specificitatea etnică — exterioară, de altfel, valorii estetice — urmează de la sine; ea nu trebuie teoretizată, ci descrisă.

Nici nu sunt sigur, de altfel, dacă, admiţînd identităţile *Mioriţa, Meşterul Manole, Luceafărul*, seninătatea în faţa morţii este, întradevăr, o atitudine românească. Şi mă gîndesc la dramatismul unor bocete. Nu încerc, de altfel, aici, o soluţionare a problemei, ci o supun, numai, atenţiei d-voastră.

Mărturisesc iarăşi că nu mă pasionează în mod deosebit să ştiu dacă Eminescu, Nae Ionescu, Nichifor Crainic şi Lucian Blaga sunt fiii spirituali ai, mi se pare, geţilor. Nu văd întru cît această afirmaţie, puţin hazardată şi, desigur, incontrolabilă, soluţionează problemele de valoare pe care ni le punem şi mi se pare că, pentru a sesiza substanţa liricei eminesciene, d. Lucian Boz urmează *„un chemin d'écolier"*.

După cum şi unele stabiliri de raporturi îmi par puerile — „Meşterul se lăuda că va mai construi şi alte biserici. Dionis se vrea

Dumnezeu" (p. 33) — în discuţia asupra orgoliului ca atitudine specifică românească.

Şi, în sfîrşit, vă prezint un ultim citat care rezumă clar şi calităţile de stil ale eseului, şi atitudinea decorativă, exterioară.

„«Cuvîntul» este aşadar acel *«Fiat lux»* şi «La început fu cuvîntul» din *Evanghelia* ioanină. Dar ce înseamnă să «dau glas»? Să pronunţe din nou: să fie lumină? Atunci propunerea demiurgului ar fi o recreare a lumii. Şi oferă o minune: cea a creaţiunii repetate. Şi, dacă privim şi propunerile din strofa a doua şi a treia, unde sunt înfăţişate pe rînd idealul stăpînitorului peste pămînt, al judecătorului şi al Cezarului, de tărie şi bogăţie, ne ispiteşte o apropiere între aceste trei propuneri şi întreita ispită a lui Isus la ieşirea din pustiu. Şi acolo era vorba de minunea creării pîinii, de puterea peste îngeri, de bogăţie şi stăpînire a pămîntului. Surprinzător rezultat, pentru că... Frăţia între Dumnezeu şi Satanail... Să fie adus Demiurgul pămînt şi Luceafărul să-l fi însufleţit? etc., etc.".

Îmi dau seama că acest pasagiu nu este nici măcar decorativ, ci definitiv compromiţător. Am mînă rea.

Axa, anul I, nr. 1, 20 oct. 1932, p. 5.

CRONICA LITERARĂ

1. Constantin Fîntîneru : *Interior*
2. Virgil Gheorghiu : *Febre*
3. Matei C. Alexandrescu : *În insula unde-nfloreau coralii*

O foarte veche prietenie mă leagă de Constantin Fîntîneru. Eram în clasa a treia de liceu cînd am prezentat actualului autor al *Interior*-ului, care era într-o clasă superioară, o piesă de teatru patriotică. Nu i-a plăcut.

Am rămas „totuşi" prieteni — poate şi fiindcă făceam parte amîndoi din grupul foarte restrîns al „scriitorilor" de la Liceul „Sf. Sava". Constantin Fîntîneru era cel mai îmbufnat dintre noi. Figura lui rotundă, grasă, roşie, care, nu-i aşa, ar fi trebuit să fie jovială şi senină, era nenatural încruntată, aspră, persecutată, nedreptăţită.

De atunci şi pînă astăzi, gura lui a păstrat un permanent desen amar; pălăria, ale cărei boruri sînt lăsate în jos ca şi colţul buzelor, face, pare-se, parte integrantă din persoana lui fizică şi morală.

Este un om excesiv de susceptibil şi certăreţ. Eu, care îi sînt un bun prieten, ştiu bine asta.

De cîţiva ani, de cînd a terminat liceul, a scris un număr indeterminabil de romane pe care ni le-a citit, fratelui Arşavir Acterian şi mie. Amîndurora ne păreau proaste. (E drept că lui Arşavir i s-a părut o dată că ar fi „ceva"; mărturisesc că eu am fost cu totul lipsit de fler.) Avea obiceiul să ne invite uneori, să ne ofere vin şi alimente, şi să-şi citească operele unor oameni care, închizînd ochii sub pretextul că se concentrează, puteau, fără figuri de stil, să doarmă liniştit. Aşa am „ascultat" în, mi se pare, iarna trecută romanul *Interior*, care se numea atunci *Margini* sau *Margini de oraş* sau *Eu şi oraşul* sau *Apropiatul* sau *Cum eram, tot mă iubeam*, al cărui fericit destin nici nu i l-aş fi bănuit.

Mărturisesc că mi-e nemaipomenit de greu să am o părere critică despre această carte. Interesul pe care mi-l suscită este prea personal, prea particular şi prea anecdotic. *Interior* m-a amuzat excesiv, dar pentru unele motive care greu pot constitui argumente critice.

Îl vedeam pe „conu Costică Fîntîneru" umblînd amărît prin mahalale; încruntat, la amintirea ultimei farse pe care i-a jucat-o un prieten, o fată sau destinul; vorbind cu oamenii, după modelul denaturat al ultimelor cărţi citite (Kierkegaard, Gide, Hamsun, T. Hardy, Dostoievski, Thomas Mann); bucurîndu-se cu o bucurie falsă, explozie nervoasă — voinţa de a se bucura mai mult decît veselie adevărată — alarmîndu-se de lucruri neînsemnate, nesemnificative şi trecînd alăturea de cele însemnate şi esenţiale; monologînd ore întregi şi tăind firul de păr în patru ca să-şi dea seama dacă faptul că X a surîs melancolic cînd i-a dat mîna la despărţire însemna, într-adevăr, o duşmănie conţinută; oftînd, şchiopătînd, acuzînd, tăcînd, plîngînd, plîngîndu-se.

Îl mai vedeam indispunînd— desăvîrşit *„trouble-fête"* — o societate. Şi aici e un lucru foarte caracteristic şi foarte ciudat: retras într-un colţ şi tăcînd cu atîta violenţă, cu atîta zgomot, Fîntîneru împiedică lumea să vorbească şi să se amuze şi devine indezirabil: dacă rîde îi conduc gura pînă hăt—jos la bărbie. Ochii se măresc şi intră în conflict cu sprîncenele care vor să coboare. Răsfoieşte, nervos, o carte la care nici nu se uită;pe care o ia, o lasă, o ia, o lasă; şi, din cînd în cînd, mîrîie. Dar toate astea cu o stridenţă, cu o încruntare, cu nişte proporţii atît de mari, încît se pare că în zece colţuri se află zece fîntîneri supăraţi.

Dar l-am recunoscut pe Fîntîneru în stîngăciile lui Călin Adam şi ale literaturii sale.

Fîntîneru şi, dacă voiţi, Călin Adam nu pot fi naturali în lume şi nu pot să pară naturali. O iremediabilă stîngăcie le mecanizează gesturile sau le face stridente, alterează respiraţia, privirile, cuvintele, accentul. Am recunoscut în Călin Adam pe Fîntîneru (Costică) cel care are de purtat o dublă luptă: împotriva lui, fiindcă nu poate să se adapteze socialului şi convenienţelor (şi devine furios împotriva lui însuşi) şi împotriva oamenilor sociali ca să se răzbune într-un fel sau altul şi să se răscumpere. Cu orice preţ. Iată de ce Călin Adam se bate cu Oscar Vernescu.

(Bătaia cu O. Vernescu este foarte caracteristică pentru psihologia eroului. Călin Adam, sărac şi asocial, rudimentar, e desigur furios pe O. Vernescu, tînăr bogat, amabil, subţire, social.)

Desigur, problemele interioare nu se mărginesc numai la asta. Călin Adam nu este atît de sărac sufleteşte şi de banal.

Dar adevărul este că Fîntîneru e un om permanent nelalocul lui. Jenează şi e jenat. Nu se simte bine nici în oraş, nici în cultură, nici printre oameni, nici singur. De aceea, alungat şi dintr-o parte şi dintr-alta, viaţa lui este la periferie, la „margini".

Cartea îmi pare a fi un jurnal al evadărilor sale. Sau, mai precis, al încercărilor sale de evadare. Este desigur o carte foarte tristă. O carte stîngace: stîngăcia merge pînă la sintaxă. Frazele, ca şi gesturile sale, sunt sacadate sau sugrumate. Iar evadarea, fuga lui, temporară, nu este niciodată săvîrşită. O forţă grea şi aspră îl trage îndărăt. *Interior* este o mincinoasă evadare. De aceea, şi cînd trebuie şi cînd nu trebuie — vede flori, vede o ţigancă, prinde un fluture, se reazămă de un părete cu afişe — un ton tragic, greoi, apăsat sau, dacă nu, în orice caz un accent care depăşeşte sau dezminte conţinutul frazelor.

Este o carte neliberă. Această lipsă de libertate spirituală sau o lipsă de nebunie adevărată sau poate o insuficientă inteligenţă (insuficientă pentru că este întunecată, acoperită de opacitatea pasiunilor şi a suferinţelor) îl împiedică să se desfăşoare, să se adîncească şi să realizeze ceea ce aici este rapid efleurat, schiţat şi numai tematic.

După cum declar că sunt nemulţumit de sumedenia elementelor anecdotice. Bizareria unor împrejurări îmi pare a fi exterioară unei autenticităţi şi urmărind, vădit, efecte facile: leşinul copilului cu *Biblia*, scena cu păzitorul bisericii; dar chiar scena cu nasturele dăruit unei fete îmi pare prea hazardată; la fel, scena cu fluturele etc.

Înţeleg că, inspirat din unele teorii literare ale actului gratuit, C. Fîntîneru a scris aceste pasagii. Nu ştiu însă ce non-subtilitate sau, pur şi simplu, ce „stîngăcii" — aici, sper, nu de structură, ci inerente debutului — au contribuit la eşuarea clară a acestor tururi de forţă. Lipsa de logică a actelor şi a comportărilor lui Călin Adam este, mai verosimil, o insuficienţă decît o depăşire a logicului. Actul gratuit adevărat nu este atît ilogic, cît alogic.

Faptele „bizare" ale lui Călin Adam nu constituie decît refugiul facil al unor lipsuri sufleteşti, literare şi tehnice—literare. Aşa îmi pare, de altfel, că se petrece şi cu bizareria socială a lui Constantin Fîntîneru: un declic simplu şi unele ineficienţe regizează întregul mecanism. De aceea, pentru că eu cred în substanţa lui Fîntîneru şi a lui Călin Adam, prefer ceea ce este simplă notaţie, ceea ce nu se poate povesti, ceea ce nu este anecdotic, ci poezie: pagina 145 (plînsul) şi unele notaţii care cuprind un humor de pură esenţă: „Mama mi-a spus să vă întreb ce-aveţi de gînd cu chiria" (zise Cati fetiţa gazdei). „Ce am de gînd... Să spui doamnei că sunt om"; sau: „Să spui doamnei că aştept primăvara"; „afectez un cinism nenatural", dar „fetiţa aşteaptă în uşă contradictorie"; sau indicînd un minunat filon liric: „Sunt zile în care nu văd soarele. Umblu aşa de abătut, că de dimineaţă pînă seara nu ridic o dată capul spre cer. Merg ca animalele, cu faţa întoarsă la pămînt, umil. În chipul acesta se sting toate luminile şi mă apucă groaza. Nu ştiu cum să mai încep să mă gîndesc la Dumnezeu." (p. 25) etc.

*

Cele ce urmează nu privesc cazul particular al acestui poem în proză, subintitulat roman. Ele privesc însă planul principal al acestui tip de literatură :

Sunt convins că poezia trebuie să cuprindă un conţinut de viaţă. Între poezie şi proză, eu nu văd nici o diferenţă de natură, ci numai diferenţele graduale de intensitate şi de densitate al unui unic principiu: jurnalul. Nici nu înţeleg ce alt interes îmi poate prezenta poezia, romanul, jurnalul care nu sunt biografii, autobiografie. De altfel, arta — într-un sens superlativ — nici nu poate fi altceva decît biografie: descriere, cuprindere a vieţii. Aplicată asupra vieţii — care este anestezică — este clar, este banal că estetic sau inestetic este numai punctul optic de cunoaştere din care ne plasăm.

Dar iarăşi este just că nu tot ce este strict biografic are, prin asta, şi o justificare estetică. Măsura nu îmi pare a fi în obiect, ci în subiect. Există o ierarhie a temperaturii, a incandescenţelor, a fervorilor.

Dacă, de pildă, Constantin Fîntîneru are o suficientă temperatură interioară încît să aprindă, să vivifieze obiectele inerte; şi dacă patetismul lui, îndreptat asupra unor fenomene obişnuite sau aparent insignifiante, împrumută o vibrare nouă; şi dacă împrumută marmorei şi cărămizilor nerv şi sensibilitate; dacă, cu alte cuvinte, universul său, spre deosebire de celelalte care sunt opace, fiindcă nu sunt ochi ce ştiu să le vadă, este luminos şi incandescent, desigur că romanul *Interior* are o valabilitate. Dar condiţiile astea trebuiesc îndeplinite. Şi aceasta vă este uşor să judecaţi.

Repet că nu îmi pot da seama, personal, de valoarea acestei cărţi. Camil Baltazar, Mircea Eliade, Mihail Sebastian, Petru Comarnescu, Simion Stolnicu, avocatul Mircea Stoenescu etc. iubesc şi cred în această carte.

D-l Ilarie Voronca mă asigură că am o unitate de măsură: dacă sunt prins de carte, este frumoasă; dacă nu, este ratată. D-l Voronca este prins de această carte, care e „frumoasă ca o pagină lungă de poem".

I-am replicat că interesul care mă leagă de această carte este, cum să zic, anecdotic şi documentar. Dar dacă literatura este biografie — deşi anecdota nu epuizează biografia, dar este chiar o formă rudimentară de biografie — puteţi crede că acesta chiar este şi singurul şi adevăratul interes estetic.

*

Şi d. Virgil Gheorghiu, poetul *Febrelor*, poate fi acuzat pentru insuficienţa spiritului său autocritic. Este ştiut că a face poezie „modernistă" este tot atît de facil şi de puţin semnificativ cît a face poezie sămănătoristă. Şi această facilitate — utilizare cu oarecare abilitate manuală a unor clişee de expresie — îi este frecventă lui Virgil Gheorghiu! Şi lucrul acesta este întristător cu atît mai mult cu cît d. Virgil Gheorghiu este, fără nici o îndoială, unul din cei foarte puţini poeţi autentici ai generaţiei noastre.

Îmi pare neîndoios că Virgil Gheorghiu este spontan, sincer, autentic. Dar Virgil Gheorghiu este diminuat de o importantă deficienţă : nu are, nici înlăuntrul poeziei, o unitate de construcţie, o coloană vertebrală. Elementele scapă astfel unei ordini arhitectonice, unei lucide organizări a materialului.

Aceasta nu este însă un obstacol sau o primejdie cînd un suflu suficient vivifiază poezia întreagă şi o aprinde, cu o egală lumină şi cu o egală temperatură:

Îmi pari astăzi avalanşă visată de soare
În şerpuirea venirii de lîngă azur,
Să acoperi văile mele ca un peisaj impur,
Trecutul, o pădure necîntătoare.

Mi-eşti astăzi în busole arătată,
Port cu rada boltită-n tăceri,
Unde m-ar adormi-n legende corăbieri,
Şi viaţa mi-ar sta-n ape dulci ancorată.

Tu-mi prefaci deşertul în transparenţa zărilor,
Polare neguri în fildeş de clavire
Şi reverşi pe umilite cimitire
Unita fosforescenţă a mărilor.

Acest lirism, direct, cald, pur este uneori completat de o ironie proprie poetului:

Pe cînd fraţii mei la garduri boleau după speţă,
Eu umblam în ritmuri de Alteţă
Şi număram ţînţarii în loc de margarete
Pentru paludismele anahorete.

Dar cred că e preferabil lirismul direct, efluviile, cum, mi se pare ar zice dulcele poet V. Cristian :

Mamă tristă, tu ai vrea să-mi pierd amintirile:
Îmi baţi hainele, prăfuirile,
Tabacul vechi, adrese şi pasagere flori,
Ca o toamnă scuturînd grădina de fiori.

Tristeţile metafizice sau numai sentimentale ale lui Virgil Gheorghiu sunt exprimate cu atîta discreţie, cu atîta decenţă, cu atîta puritate, încît îmbracă un caracter impersonal care le acordă o neînchipuită nobleţe. Nici o disonanţă, nici o intenţie teatrală, nici o preocupare de efect nu întunecă realitatea adevărată a unor freamăte interioare. Dacă există unele balasturi, ele rezidă numai în ornamentele stilistice exterioare, în clişeele de expresie învăţate(şi, vai, încă nu uitate) de la pompierii moderniştilor.

Iată de ce nu îmi place:

Durerile îmi măsur cu umbrele-n apusuri
O tidvă selenară dezgrop cu ochii orbi etc.

Sau:

Te-am îmblînzit Viaţă cu gemăt singuratic,
Ţi-am stins căutătura cu trîmbele de pară.

Sau nici:

Cu o gemă de nobilă eră
Condor corectînd turnuri statice
Planează-n ezitări estatice
Peste necro-emisferă etc.

Sunt convins că poate fi valoros ceea ce prezintă o semnificaţie, un cuprins biografic. Între jurnal şi poezie nu există o diferenţă de natură, ci una de grad şi de densitate. Poezia este un jurnal intensificat, comprimat. Nu ştiu dacă această formulă este cunoscută. Ştiu bine însă că nu este respectată. Şi mai ştiu bine că poezia noastră modernă, care este sau retorică, sau hermetică (într-un sens tehnic, care nu înlătură de fapt vechile metode rudimentare şi vechile preocupări de culoare), sau filosofică, nu exprimă nici un conţinut autentic şi de aceea este proastă.

A fi autentic — adică a trăi prin tine, prin propriile tale experienţe şi a vedea lumea prin proprii tăi ochi (a cunoaşte „auroral", cum spunea Croce) — constituie un mare efort. Oamenii obişnuiţi trăiesc prin alţii, prin cărţi etc. Poetul învaţă pe oameni în ce fel nou să vadă. Ei schimbă poziţiile optice.

Şi nădăjduiesc serios că d. Virgil Gheorghiu îşi va preciza din ce în ce o viaţă, o viziune autentică.

*

Matei C. Alexandrescu (*În insula unde-nfloreau coralii*) publica, acum cîţiva ani, la *Universul literar* de sub conducerea d-nilor Perpessicius şi Camil Petrescu.

Dacă volumaşul d-sale de versuri ar fi fost tipărit atunci, desigur că s-ar fi bucurat de o mult mai mare atenţie, de vreme ce ar fi fost şi mai actual. Astăzi, după acest scurt interval de cîţiva ani, formele poetice şi tehnica poetică la care participă şi d. Matei Alexandrescu

sunt perimate. Broşura este interesantă, însă, măcar pentru atîta: ea ne arată cum erau poeziile bune pe vremea aceea. Unele graţii, dar cu un aer de tinereţe fanată, înduioşează şi astăzi:

Irişi mulţi
Vor veni copii desculţi,
Să vă rupă, să vă ia:
O fetiţă cu nuia
Stă de pază
(*Copila şi irişii*)

Sau:

Oraşul trist
Are copii desculţi prin mahalale
Care se bat pe coji de portocale;
Şi-n fiecare casă o bunică
Cu suflet de furnică.

Mă tem însă că savoarea ultimelor două versuri este creată de accidentul strict al rimelor.

Dl. M.C. Alexandrescu este tînăr. Aştept o primenire.

Axa, anul I, nr. 3, 27. nov. 1932, p. 5.

BIZU
Roman de E. Lovinescu

După apariţia în vitrină, după cronica precisă a lui Mihail Sebastian, după pledoaria atît de stîngace a lui Octav Şuluţiu, după recenzia ocolită a d-lui Pompiliu Constantinescu, este inutil să arăt cît de fin este gustul meu demonstrînd, la rîndu-mi, că *Bizu* este o carte slabă.

Mai multe influenţe converg şi, netranssubstanţializate de nici un principiu personal, destramă orice lumină proprie : Ioan Al. Brătescu-Voineşti, Mihail Sadoveanu şi, mai ales, Ionel Teodoreanu; şi, din cînd în cînd, la cîte-o cotitură: „Rîma trenului se tîrăşte...etc.," care este o imagine şi un vers din Ion Pillat:

Acum, omidă neagră, spre coama lui se suie
Tîrîş un tren...

sau Tudor Arghezi : „piftie de carne şi viermi", cîte un accent din Dickens (copilăria persecutată a lui Bizu, care este tot un fel de copil cu trei degete de aur) sau cîte-o reminiscenţă, de pildă, din *Take, Ianke şi Cadîr* de V.I. Popa etc. etc.

Este ciudat că Bizu se încadrează perfect în acea literatură moldovenistă pe care, după cum ştiţi, d-l E. Lovinescu, în stare de critic, o condamnă cu o vervă, cu o luciditate, cu o poftă de rîs şi cu o detaşare definitivă.

Face descripţii de-ale naturii, cu imagini, cu sentimente frumoase ca Mihail Sadoveanu. Duioşia lui, tristeţea lui Bizu seamănă îngrozitor, dacă nu ca anecdotă, în orice caz ca peisagiu sufletesc, cu Microbul; filiaţia spirituală cu Ionel Teodoreanu, dar similitudinile de stil, de imagini, de modernism mulduvenizat şi sentimentalismul acela retoric, prolix, în care intră o doză gravă de senzualism, mă fac să cred că locul spiritual al d-lui E. Lovinescu a fost inautentic fixat în Bucureşti, în modernism. Nu înţeleg ce trist destin, pentru noi şi pentru d-l E. Lovinescu, l-a scos pe acest ionelteodorizant din Huşii, sau Paşcanii, sau Fălticenii săi, unde putea fi un eminent administrator de moşii, şi l-a azvîrlit împotriva fraţilor săi, literatorii dulcegi moldoveneşti şi ionelteodoreni.

Sentimentalismul dulce se străvede, aici, peste tot: de altfel, e singura lumină a acestei cărţi. Fără stilul lui Sadoveanu însă; fără duioşia lui Brătescu-Voineşti; după cum fără tinereţea lui Ionel Teodoreanu; şi fără măcar!, bunăvoinţa literatorilor moldoveneşti.

Sentimentalismul lui E. Lovinescu apare, cum e, slab, sărac, pentru că nici o forţă patetică nu îl ridică la un ton înalt de vibrare. Este o falsă decenţă această reţinere care vrea să fie bunăcuviinţă şi care nu este, în realitate, decît acoperire a golurilor, „deficienţă de viaţă" — spune d-l E. Lovinescu însuşi — dar şi deficienţă de viaţă interioară, de problematică. O schiţează el într-un fel — teama lui de moarte, contemplativitatea şi ceea ce numeşte lipsa lui de apetituri sociale. (De altfel, de aceea scriu şi eu această cronică fără remuşcări: pe d-l E. Lovinescu nu îl interesează destinul social al operelor sale! Publică numai din filantropie!) Imaginează şi unele poveşti cu tuberculoză — ca sieşi să-şi justifice această lipsă de trăire spirituală. Sterilitatea aceasta este, desigur, organică, existentă fără justificare, ininteresantă: pentru că această situare în afară de probleme nu înseamnă o luptă şi o depăşire a problemelor. *Bizu* este jurnalul perfect, evident al unui mediocru, al unui sărac.

Nu cred ca d-l E. Lovinescu să se fi înfiorat vreodată de moarte: l-a învăţat, acest lucru, de la Anton Holban. Nu iubeşte spectacolul şi peisagiul; nici viaţa negativă. Nu iubeşte nici oamenii: este numai uşor sentimental, ironic pentru că există în afara complexelor.

Cunoaşteţi memoriile lui E. Lovinescu; mulţi îl cunosc personal şi ştiu cît de gravă e ininteligenţa psihologică a d-lui E. Lovinescu: el nu e numai în afară de viaţa celorlalţi, el este în afară de propria sa viaţă.

*

Am mai spus cîndva că d-l E. Lovinescu este ilizibil pentru că scrie prea frumos; prea după reţetă; prea este infailibil, exact, stereotipic mecanismul rece al frazelor sale. D-l E. Lovinescu este un debutant invers: ştie să facă fraze; ştie cum să spună, dar nu are ce să spună. Are cadrele, nu are conţinuturi. Pe frazele d-lui E. Lovinescu se poate dormi, legănat, dacă te adaptezi cadenţei. În sfîrşit, mai sunt o mulţime de lucruri rele de spus şi de dovedit despre această carte. Declar că mă oboseşte; aş mai spune că e rudimentară sau defectuoasă construcţia; că *Bizu* este pornit pe mai multe planuri. Aş spune că un erou despre care se declară de la început că este ininteresant ar trebui să devină interesant prin acest „ininteresant" — dar nici măcar atît; că o sensibilitate perimată încearcă inutil să se adapteze la formula sau optica modernă; că din această carte orice om înţelege precis că autorul ei este foarte gras; şi că înţelege mai cu seamă că autorul este critic literar etc. etc.

Dar mai este ceva. Sărăcia lovinesciană a conflictelor (o! acest om, acest om inutil — inutil în viaţă, inutil în literatură, inutil în critică — şi care ocupă, spaţial, un loc atît de mare!) germinează, totuşi, o vagă dramă.

Dacă ar fi ceva mai puţin prost în această carte, ar fi, sigur, această luminiţă slabă de autenticitate, această încercare de mărturisire, de probitate, această prezentare a sterilităţii, această pagină de jurnal. O! dar cît este de înecată, de viciată, de acoperită de deşertele preocupări de zorzoane stilistice.

D-l E. Lovinescu, care dispreţuieşte viaţa, aleargă după mofturi de stil. Dar, pentru Dumhezeu!, pe cine poate să-l intereseze asta, cînd citeşte o carte, cînd aude o confesiune despre viaţă, despre om? Dar aceste lucruri nu au nici măcar o valoare literară, pentru că stilul nu este o ordine rigidă, ci ordinea mea interioară, care nu trebuie să se adapteze, dar care cere, căreia trebuie să i se adapteze.

Lipsa de adevăr, de seriozitate a mărturisirii clar o învederează această imensă dragoste pentru zorzoane, care nu sunt de calitate, măcar. Care, departe de orice sobrietate, indică o feminină, o caraghioasă futilitate: pentru că d-l E. Lovinescu nu mărturiseşte o evadare prin futilitate, ci el însuşi crede într-o vanitate a lucrurilor.

*

Cred că literatura de azi se îndreaptă, din nou, spre sursele autentice ale vieţii; ale problemelor mari. Cred că depăşeşte cadrele literaturii de ieri şi că nu poate să însemne o rînduire inesenţială de linii, flori etc. Fără a-i împrumuta o tehnică improprie, literatura trebuie totuşi să cuprindă, în faţeta ei optică, viziune universală. Delimităm tehnicele, nu trebuie însă să limităm perspectivele.

D-l E. Lovinescu, dintr-o falsă pudoare — care este de fapt sărăcie — aşează, între sine şi sine, barierele cu flori artificiale ale frazelor sale.

D-l E. Lovinescu a încercat, pîn-acum, să schimbe cîteva piei. Acest semi-jurnal, semi-anecdotă, *Bizu*, încearcă, tras îndărăt de vremuri revolute, să păşească în vremuri vii.

Nu va putea.

Axa, anul I, nr. 4, 22 dec. 1932, p. 5.

I.AL. BRĂTESCU-VOINEŞTI: La pescuit

D. I.Al. Brătescu-Voineşti a scris o carte care, în definitiv, merită toată lauda şi admiraţia noastră. Lucrul acesta îl spun fără nici un pic de ironie şi cu toată seriozitatea.

Evident, ştim cu toţii că *La pescuit* încearcă să se agaţe de *Falsul tratat de vînătoare* al lui Alexandru Odobescu (răposat), fără să aibă aceleaşi calităţi de stil, spirit şi humor. Nu poate fi vorba, aici, nici de ştiinţă, nici de erudiţie. Mai mult decît atît: Al. Odobescu scria despre lucruri periferice vînătoarei ca să ne sugereze vînătoarea. Şi izbutea, în felul acesta, să ne-o exprime, căci numai în felul acesta ceva poate fi exprimat. Luînd taurul de coarne — adică vorbind despre pescuit — d. I.Al. Brătescu-Voineşti nu ne face să înţelegem

„farmecul" şi „poezia" pescuitului cu undiţa, căci ceea ce se descrie se volatilizează. Cuvîntul nu învie, ci ucide. Dacă pescuitul cu undiţa putea fi salvat de ridicolul său inerent, aceasta se putea face numai şi numai dacă d. I.Al. Brătescu-Voineşti n-ar fi vorbit deloc despre pescuit, ci numai despre ceea ce abia este în legătură cu pescuitul. Dar ne pierdem în fraze inutile.

E bine înţeles că toţi pot vedea cît de slabă din punct de vedere literar şi din punct de vedere, ca să zic aşa, tehnic este ultima carte a acestui atît de bătrîn şi reputat autor. Pe noi însă, aceasta nu ne interesează mai mult decît pompierul pe care-l zărim fără să-l vedem, la concert sau cinematograf.

Cartea d-lui I.AL. Brătescu-Voineşti este admirabilă din cu totul alte motive : nu fiindcă e frumoasă (am spus că e proastă), nici fiindcă e proastă (am spus că nu avem criterii literare), ci pur şi simplu pentru că, într-însa, nu e vorba nici de războaie, nici de lupte civile sau reforme sociale, nici despre viaţă, moarte şi diverse alte pericole metafizice, ci de „undiţă".

D. I.Al. Brătescu-Voineşti cere audienţă la palat, suferă, luptă, se revoltă, disperă, are crize şi, dacă nu ar fi atît de blînd (după cum o spune el însuşi în ale sale mult gustate nuvele şi povestiri), ar face crimă pentru ca să nu se mai omoare peştii cu dinamita, ci exclusiv cu cîrligul, pentru ca să nu fie omorîţi în masă, ci numai individual. (O, binefacerile individualismului!) Acest lucru nu e rar? Nu e semnificativ? Şi nu cuprinde un minunat sens nou al existenţei?

De fapt, sunt şi eu perfect convins că ne putem devota toculului rezervor cu acelaşi orgoliu interior, simţindu-ne la exact aceeaşi altitudine spirituală cu acei ce se devotează unei idei, aşa se zice, generoase, universal umane etc.

Suntem perfect îndreptăţiţi să ne devotăm pentru ceea ce vrem .

Iar „undiţa" şi „pescuitul" lui I.Al. Brătescu-Voineşti nu sunt altceva decît un turn de fildeş. E admirabil cum distinsul scriitor face o deplină abstracţie de toată problematica socială, filosofică etc. etc. a lumii actuale; cum izbuteşte să fugă sau să planeze (ca pluta undiţei pe apă), cu desăvîrşire indiferent la tot ce se întîmplă în juru-i.

„Satul arde şi baba se piaptănă" — da, e adevărat. Dar cînd satul arde, e foarte uşor să strige toată lumea că satul arde. E foarte greu să te piepteni în linişte şi surd.

Îmi veţi replica, e just, că turnul de fildeş al lui I.Al. Brătescu-Voineşti putea fi mai de soi şi că surzenia scriitorului nu este un curaj, ci o infirmitate congenitală. Chiar aşa şi este.

Dar această surzenie nevrută nu poate fi exemplu pentru o surzenie conştientă? Cît despre „calitatea fildeşului", puţin să ne pese. Toate turnurile de fildeş, toate retragerile, toate înălţările, abisurile şi culmile noastre sunt egal de ridicule sau sublime, egal de proaste, egal de bune. Orice lucru poate fi privit, după cum ne convine, cînd de pe o parte, cînd de pe alta.

Să privim pescuitul cu undiţa din punct de vedere al „pescarului sportiv" şi nu ne vor părea caraghioase nici frazele lui I. AL. Brătescu-Voineşti despre importanţa pentru stat, ştiinţă, religie, metafizică şi cultură a pescuitului, nici debila spiritualitate a autorului.

Iar dacă vrem cu tot dinadinsul să fim nişte oameni răi, cartea lui I.Al. Brătescu-Voineşti nu păcătuieşte mai mult decît *Iliada* lui Homer: e tot atît de ridicul să te omori pentru un nas grec cît pentru un pescuit cu undiţa.

Toate atitudinile, problemele şi soluţiile noastre sunt simple pescuiri cu undiţa.

Să pescuim cu undiţa.

Credinţa, anul II, nr. 63, 18 febr. 1934, p. 3.

M. SADOVEANU: Creanga de aur

De ce a scris d. M. Sadoveanu acest al patru mii patru sute unulea volum de literatură?

Argument principal : nu avea nici un motiv puternic să nu-l scrie.

Argumente aproape principale: ca să-l citească învăţătorii (Culturalizarea maselor!), elevii din clasa întîi de liceu şi profesorii secundari din preajma pensionării.

Tot ce scrie d. M. Sadoveanu are o perfectă unitate de ton şi se inserează, admirabil, într-o tradiţie sadovenească. Astfel, iată cum se menţine, stringent, legătura între o operă şi alta: după *Creanga de aur*, va urma *Aurul jupînului Sekardies*, apoi *Jupînul şi hatmanul*, apoi *Fata hatmanului*, apoi *Hatmanul Oancea şi zările Moldovei*, apoi *Zorile de sînge*, *Zorile de aur* şi *Aurul de creangă* etc., etc.

*

Toată lumea ştie sau trebuie să ştie (pe dinafară) că d. Mihail Sadoveanu e romancier, e moldovean, e romantic, e mare stilist, are o limbă patriarhală.

Însoţit de aceste considerente şi complimente, numele d-nului Sadoveanu va figura în istoria literaturii naţionale. E bine ca şi contimporanii săi să se bucure, anticipativ, de acest lucru.

Ceea ce găsesc admirabil sînt descrierile. Le citesc cu o plăcere anormală. D. Mihail Sadoveanu nu are altă treabă decît să descrie. Dar descrie sacerdotal, fără jenă, fără lene, fără oboseală, tihnit, tacticos. Parcă n-ar mai avea ce face. (Şi probabil, n-are.) Şi sunt toate la fel: egal de frumoase, egal de sublime, egal de egale, în toate privinţele.

Seamănă unele cu altele ca picăturile de rouă. În toate, aceeaşi binecunoscută înţelegere a naturii (căci d. Sadoveanu iubeşte natura, notaţi, d-nilor profesori de liceu) şi aceleaşi colori şi sentimente foarte frumoase.

Curiozitatea acestor „descrieri ale naturii" cu care de atîtea veacuri ne regalează d. Mihail Sadoveanu, şi neobişnuita lor ingeniozitate constă în faptul că frumosul, interesul şi coeziunea fiind infuzate cu egală dărnicie şi măsură, ele pot trăi fragmentar, izolate sau integrate orişiunde. De pildă, luaţi pagina 07 din *Creanga de aur* şi puneţi-o la pagina 01 a viitorului roman al d-nului M. Sadoveanu, sau viceversa, şi nimic nu se va observa sau suferi.

*

Există o seamă de tineri fără inimă şi fără minte, există, aşişderea, o seamă de literaţi meschini şi invidioşi, care îndrăznesc să susţină că, pînă la vîrsta asta, d. M. Sadoveanu a învăţat să scrie frumos numai titlurile capitolelor. Sau (calamitate!) că d. M. Sadoveanu promite, în subtitluri, lucruri pe care nu le poate aduce la îndeplinire — cel puţin pe lumea asta.

Pentru a-i face de rîs pe aceşti nemernici, îmi propun să arăt (altă dată) că d. Mihail Sadoveanu este comparabil cu cele mai mari personalităţi ale culturii româneşti, şi, de pildă, cu B. P. Hasdeu, căci, cam la aceeaşi vîrstă, amîndoi au început să se dea la spiritism şi astrologie.

Concluzii : pînă la noi ordine, d. Mihail Sadoveanu este cel mai de seamă stilist al nostru, creatorul celei mai fermecătoare limbi moldoveneşti, inspirată din graiul cronicarilor, că iubeşte natura (cum nu o iubesc, astăzi, scriitorii modernişti, măgarii!) şi că descrierile d-lui M. Sadoveanu sunt unice în literatura noastră.

Aceste mici cuvinte, dator este să le ştie şi să le recite la momentele oportune orice june intelectual român.

De altfel, aceasta este fraza pe care o pretinde şi-o va pretinde în decursul timpurilor orice profesor de bacalaureat, pentru examenul de limbă română...

... Şi acum, iubiţi cititori, dacă mai aveţi curajul, citiţi *Creanga de aur*, noul roman al d-lui M. Sadoveanu, apărut în editura „Cartea Românească" cu 65 lei exemplarul.

Credinţa, anul II, nr. 68, 24 febr. 1934, p. 3.

CEZAR PETRESCU: *Aurul negru*

Nu există operă literară frumoasă ori urîtă, există opere reprezentative şi nereprezentative. Toate experienţele literare ce urmează un drum singur sunt destinate să moară pentru posteritate. Nu rezistă veacurilor decît ceea ce este *document*. Pentru aceasta, nu ţi se cere nimic mai mult sau mai puţin decît să fii un om al timpului tău, să porţi pecetea timpului tău.

Tot aşa, nu există scriitor fără talent şi scriitor cu talent. Există cronicari. Micile stîngăcii, inaptitudini mărunte sau abilităţi mărunte, iarăşi nu contează, căci dispar în limitele mai largi ale documentului ce este şi ce nu poate decît să rămînă opere literare.

Orice carte, într-un fel, este scrisă prost; în sensul că nu corespunde idealului interior al scriitorului sau că nu este un document perfect (erori de înţelegere, incorectitudini în exprimare, lapsusuri ş. a. m. d.). Pentru aceste greşeli însă există un leac sigur : *mitul*. Toate greşelile unui autor mare (adică ale unui autor care, întîmplător, a rezistat timpului) se transformă în ingeniozităţi tehnice, procedee abile, noutate sau fineţe în expresie.

Dacă toate manualele şcolare ne-ar fi învăţat, d. p., că Georges Ohnet este un scriitor mare, am fi crezut-o toţi şi am fi stabilit un criteriu de valori, central, raportat la G. Ohnet. Dacă am putea să ne convingem că Rotrou este cel puţin un scriitor tot aşa de mare ca şi Corneille, am găsi, cu uşurinţă extremă, dovezi palpabile pentru confirmarea şi susţinerea acestui lucru.

Scriitorul trece în istoria literară, însă, aproape numai prin ceea ce este *documentar*. Scriitorul care face jurnalul epocei sale şi care se situează la nivelul de cultură al epocei sale este reprezentativ şi, aşadar, mare.

Numai documentar? îmi veţi zice. Dar puterea de creaţie? Nu există nici un fel de putere de creaţie (n-o are decît Dumnezeu) şi nici un fel de oameni „vii" în cărţi : aceasta e una din marile iluzii ale cititorului. Există evocări, sugestii, dar evocarea nu aparţine autorului, ci lectorului care, în conştiinţa lui, găseşte suficiente rezonanţe ca să reconstruiască pe cont propriu (şi fals, desigur) ce-i sugerează o carte, ce-i evocă o carte. Exact acelaşi lucru i le-ar fi putut evoca însă şi orice carte proastă, un creion, o zi de toamnă, un parfum. De pildă : „Te iubesc" dintr-un roman excelent sau prost i-ar putea evoca lucrurile pe care le-a trăit, în dragoste, cititorul şi le pune pe seama autorului.

Iată de ce să nu valorificăm în operile literare decît numai ceea ce este document uscat şi ceea ce este reprezentativ. Numai aceasta e sigur.

D-nul Cezar Petrescu va rămîne în istoria literară, pentru că, intuindu-ne bine epoca, opera d-sale literară este un document fidel, exact al României de astăzi. Lucrul acesta, pe care îl spun cu ocazia *Aurului negru* (roman) recent apărut, îl spun însă cu privire la întreaga dumisale operă.

Cezar Petrescu — nici mai sus, nici mai jos — se află exact la nivelul de experienţă literară corespunzător nivelului celorlalte forme de cultură naţională. O literatură nu poate fi judecată cu altă literatură, cu criteriile altei literaturi. Nouă, de pildă, ni se pare că experienţele literare ale modernismului francez sunt superioare experienţelor literare care ni se cuvin, astăzi. De fapt, este valabil numai ceea ce se integrează, ceea ce creşte din sine şi dinlăuntru. Ceea ce se integrează. Noi vroim să facem literatură pe sărite : nici nu se poate, în primul rînd pentru că n-avem vocabularul şi sintaxa unui analist sau a unui poet modernist francez.

Vremea noastră literară este vremea romanelor lui Cezar Petrescu : mari, diforme, fără subtilităţi, dar cuprinzătoare.

Pe urmă — fiindcă vorbim de reprezentativ — *Aurul negru* este o carte extrem de românească, care se integrează admirabil în curgerea noastră istorică. *Aurul negru* este o carte sămănătoristă. Sămănătorismul nu a fost, de fapt, decît un refuz al culturii şi al tehnicii. Românii sunt încă, şi pentru multă vreme, sămănătorişti, antitehnici, anticulturali.

Iubesc această ură a tehnicei şi a civilizaţiei din *Aurul negru*. Şi acolo, totul pledează pentru întoarcerea la pămînt. Nostalgii carac-

teristice pentru culturile ce trec de la faza agrară la faza maşinismului — cum e cultura noastră.

Şi iată încă un motiv pentru care *Aurul negru* este unul din rarele documente literare şi omeneşti care cuprind *cronicăreşte* această epocă, această trecere.

Azi, anul III, nr. 2, febr.–mart.–apr. 1934, p. 1063-1064.

MIRCEA ELIADE: India

O carte vie şi bogată. E vie pentru că nu porneşte de la descriere, ci de la impresii. Mircea Eliade ştie să se lase impresionat. Ştie să trăiască, patetic, întîmplările; să se bucure de ceea ce vede.

Deşi nu o crede, Mircea Eliade a scris, despre India, o carte unitară şi, într-un fel, completă. Nu vreau să spun că a scris tot ce se putea scrie despre India, dar că totalitatea impresiilor sale, povestite se arhitecturează unitar.

Dacă încerca să gîndească asupra Indiei, dacă încerca să scrie, să construiască orişice — un roman, de pildă — este evident că ar fi eşuat şi că ar fi fost neunitar, strident, stîngaci. Aşa e Mircea Eliade: un spirit prin excelenţă feminin. Se lasă fecundat, impresionat.

Mircea Eliade a izbutit să ne înfăţişeze o Indie terifiantă. Citind cartea, avem perfect sentimentul că nu suntem *la noi*, că ţinuturile sunt neobişnuite. Îl urmărim pe autor cu emoţie, cu participare şi puţin înfricoşaţi.

Am spus că unitatea cărţii se găseşte în unitatea temperamentală, de atmosferă. Dacă nu putem şti cum este India, ştim cum a trăit-o Mircea Eliade. Şi, într-un fel, pentru oamenii medii, o carte bună de călătorie este preferabilă călătoriei însăşi. Se poate să te întorci sărac, cu impresii sărace dintr-o călătorie cît de lungă. În schimb, după această carte ai nu numai chintesenţa călătoriei, dar şi iniţierea în emoţia adevărată a călătoriei.

Cu alte cuvinte, o carte de călătorie bună îţi poate folosi şi prin faptul că te învaţă cum să trăieşti călătoria.

Cred că e reuşită perfect întreaga carte în tot ce şi-a propus autorul: povestirea peisagiilor, a întîmplărilor, a convorbirilor cu oamenii.

Dar ceea ce îmi place în această carte, îndeosebi, este ceea ce s-ar putea numi *negaţia* ei, opulenţa ei. Este o carte densă, *enchevêtrée*. E o creştere, o viaţă anormală nu numai în vegetaţie (Ceylan), dar în viaţa ei umană. Mor în India plantele ca să facă loc altora, cum mor, cu sutele de mii, oamenii, de holeră sau înecaţi în Gange, ca să facă loc altora, sute de mii sau milioane.

În *India*, e o risipă de vieţi, de timp, de moarte, de soare, de plante; templele sunt imense ca oraşele, nopţile sunt grele; e o creştere de viaţă fluvială, cotropitoare.

Cînd nu se amestecă în obiect, cînd primeşte, cînd se lasă să primească, Mircea Eliade povesteşte admirabil. Dar mai ştie să vadă, să se îngrozească şi să ne comunice viziunile şi fricile sale. Posedă tehnica unui realism atît de pregnant, de viu; sensibilitatea lui este atît de violentă, încît lucrurile, faptele, exprimate în notaţii de o simplitate clasică, capătă un caracter monstruos, de o densitate *ireală*:

„Primii răniţi au fost aduşi chiar în librărie. Şi au fost numai copii. Unii din ei nu ştiau să scrie. Veniseră la manifestaţie cu steguleţe de foiţă tricoloră, ca să strige numai *Bande Mataram* sau fuseseră aduşi ca un scut de către manifestanţi.

Cîţiva din ei leşinaţi. Unul avea ochiul scos, atîrnînd ca un ou însîngerat; pe gît, o zăbală de sînge cu praf. Altul ţipa fără sunet; un sunet pe care îl vezi din gură şi nu izbuteşte pentru că se schimbă într-un horcăit de leşin. Cei mai mulţi aveau capetele sparte de bastoane şi plîngeau înăbuşit, aşa cum plîng copiii orientali cînd nu ştiu ce-i doare."

...Dar trebuie să mai citiţi viziunea leproşilor, povestirea vegetaţiei de vrajă a Ceylanului; să mai auziţi convorbirile poeţilor şi naţionaliştilor profetici, fanatici ai Indiei. E o carte extrem de vie; zguduitoare, pe-alocuri; scrisă febril.

Şi care te prinde mai mult chiar decît *Maitreyi*.

Credinţa, anul II, nr.165, 24 iun. 1934, p. 3.

ACTUALITĂŢI POETICE VICTOR STOE

Autorul *Întrebării de stele* nu va fi, desigur, niciodată prea mult apreciat în această ţară iubitoare de culori şi contururi nete.

Poezia românească fiind limitată la plastică, pe de o parte, iar pe de alta la imprecaţie (pentru oameni, pentru Dumnezeu) sau descîntec folcloric, încercarea lui Victor Stoe de a spune lucruri subtile, în cuvinte simple şi melodice, nu poate fi admirată şi, la urma urmei, nu poate nici reuşi prea bine:

E un ceas de tristeţe,
La un hotar de tăcere.
În pădurea cu ciute
Şi rătăciri prin uitare.

(*Urmă*)

Neavînd elementele etice (sic!) necesare — şi numai de aceea — eterizarea şi imaterialitatea poeziei lui Victor Stoe se exprimă, adesea, prin abstractivitate (vezi strofa citată). Alteori însă, un fericit concurs al comparaţiilor izbutesc să ne-o sugereze diafan:

Am rămas în pădure,
Ca o urmă de ciută,
Pe care o stea o mîngîe
Cu lumina pierdută.

Marea valoare, dar şi marea dificultate a acestei poezii constă în faptul că orice atingere, orice exprimare directă, orice expresie brutală sau prea colorată o face palidă, o anemiază, o omoară. Este o poezie care trebuie citită într-un fel de semiobscuritate sufletească pentru ca stafiile ei albe, invizibile la lumina zilei, să poată apărea. Trebuie, aşadar, să ne ferim de lumina prea violentă a poeziei româneşti, zgomotoasă şi multicoloră.

Desigur, cei care cred că valoarea poeziei stă exclusiv în sunet, culoare şi cuvînt nu pot gusta niciodată poezia imaterială a lui Victor Stoe. De fapt, cuvîntul, sonoritatea, elocvenţa, culoarea şi îngrămădirea simbolurilor exprimă tot ce vreţi şi nimic, cînd poezia trebuie să fie simplă, săracă, ascetică. Bogăţia de expresie şi culori a unui poet îmi face impresia de luxură, de prostituare a spiritualităţii poetice, care trebuie să stea ascunsă sau retrasă şi care, cînd e încă pură, se sperie de orice pompă.

Poezia adevărată trebuie să se îmbrace în cuvîntul cel mai simplu, cel mai sărac, *cel mai inexpresiv*, cel mai alb. Căci ea nu este cuvîntul; cuvîntul îi e numai o haină.

Poezia nu trebuie depăşită, desfigurată de cuvînt, din afară înăuntru. Ea trebuie să lumineze înăuntru; ea poate da viaţă şi expresie cuvîntului celui mai nud, celui mai plat, cum Sfîntul Duh poate să lumineze inteligenţele cele mai sărace.

Şi cred că poezia lui Victor Stoe realizează aceasta. Fiecare cuvînt e sărac, aici. Aproape fiecare frază e plată şi banală. Ritmul, timid. Totuşi, o melodie interioară înstrunează versul, o lumină spirituală transfigurează, nu se ştie cum, cuvîntul:

Merg prin cetate ca o nălucă,
Crengi negre de mîini mă apucă.
Oameni ce nu-i cunosc mă lovesc.

(*Fărîmare*)

sau:

Isus a trecut prin gînduri visînd,
Cu crucea legată de trup, aripă frîntă.

(*Troiţa*)

sau:

Sufletele toate s-au deschis
Spre cer
Ca nişte zări.

Poezia lui Victor Stoe nu este o poezie pentru miopi. Acestora li s-ar părea albă. N-ar putea distinge formele ei prea diafane, contururile prea incerte, pierzîndu-se. Nu este o poezie pentru surzi. (Toţi cititorii români, sau aproape, sunt surzi.) N-ar auzi aceste şoapte, aceste imperceptibile suspine care se confundă cu freamătul pomilor, cu glasul brizelor, cu căderea petalelor — ei, care abia aud ţipetele şi toba mare.

Dacă, în mod special, iubesc ceva în această poezie, este faptul că îmi învederează următorul lucru: încep şi la noi să existe poeţi care nu dărîmă zidurile, nu ridică de pe stînci de carton un pumn înfăşurat în mănuşi de box spre Dumnezeu şi nu înjură. Mai ales faptul că Victor Stoe este un poet ce nu înjură (minune: poet român ce nu înjură!) m-ar face să nădăjduiesc că poeţii români încep să nu se mai recruteze din surugii, mitocani, ţoape, ci din inşi spiritualizaţi. A opta minune a lumii!

Meridian, caietul 2, iun. 1934, p. 16–18.

HORIA STAMATU: Memnon

Despre acest poet, fără îndoială cel mai valoros, de departe cel mai valoros dintre cei selectaţi de „Comitetul pentru premierea scriitorilor tineri needitaţi", s-a zis că e prea mult influenţat de Cocteau numai pentru că vorbeşte de statui, acrobaţi, îngeri.

În felul acesta, s-ar putea scrie că Valéry pastişează pe Mallarmé; Eminescu, care cîntă lacul, e un epigon al lui Lamartine, iar Ronsard nu face decît să traducă pe Horaţiu.

Dar, în realitate, subiectul, temele au o valoare cu totul accidentală în orice desfăşurare lirică. Rămîn transmisibile, e drept, numai procedeele: dar acestea sunt doar simple şi necesare deschideri de drumuri sau sisteme de descuiere a broaştelor care *trebuiesc neapărat* transmise, de la maestru la ucenic, ca pe o învăţătură tainică şi nobilă. Lipsa de nobleţe, de spiritualitate, de rodnicie a poeziei şi a artei moderne constă, în mare parte, în faptul că ucenicii nu au un maestru; şi devin maeştri fără ucenicie.

Unde poezia — dificil meşteşug — se salvează este acolo unde poetul a urmat un maestru, a *primit* tainele transmise: Valéry de la Mallarmé şi, la noi, *mutatis mutandis*, Dan Botta de la Ion Barbu, Horia Stamatu de la Cocteau. Ştiu bine că superficialitatea noastră uşor confundă supunerea cu servilismul, transmiterea tainelor cu imitaţia.

Dar există imitaţie, lipsă de originalitate, haotic, tocmai acolo unde nu există disciplină, familie de spirit, ucenicie şi transmitere a tainelor.

Horia Stamatu este, deci, ucenicul lui Cocteau.Un ucenic care se eliberează de maestrul lui în primul rînd prin faptul că nu scrie în aceeaşi limbă. Poezia este intraductibilă. Tainele primite de la Cocteau (îi e rudă spirituală, de aceea a putut să le vadă, să le primească, să i se integreze) sunt, deci, simple procedee tehnice. Adică, a învăţat şi sparge după aceleaşi metode casele de fier: dar casele de fier şi valorile interioare sunt diferite.

Dar pentru criticii români ai lui Horia Stamatu este suficient să ştie acest lucru mai simplu: deoarece se recunoaşte, în mod curent, că poezia este intraductibilă, nu trebuia să-i preocupe problema influenţei lui Cocteau. Trebuiau să constate dacă era realizată sau nu. Dacă da, era şi originală. Dacă nu, trebuiau să caute motivele: influenţa lui Cocteau.

Poezia lui Horia Stamatu este însă originală şi intraductibilă.

E un poet eterizat. O poezie ce se imaterializează. Nu are canoane, nu are construcţie, nu are greutate: e o asimetrie a spiritului.

Cred că este cel mai autentic poet metafizic al nostru:

Fluturii nu mor în aer niciodată,
Noi murim la mijlocul unui cuvînt.

Sau:

O pată de aer pe hîrtie
Ce poate fi un înger mai mult?

Sau:

Cu inima poroasă rănită în stele
Culeg ochi pentru lumea cealaltă...
Unde nu mai ajung eu,
Se caţără puii lui Dumnezeu.

E o poezie tristă fiindcă e încă pămîntească. Cît de subţire, cît de înaripată pentru noi, ea este totuşi încă îngreunată: are aripi rănite.

E o poezie a fantomelor:

Paşii dansatorilor pe gazon
Încă nu se aud.

sau

Mi-a căzut pe flaut un fluture ud.

a formelor graţioase:

Veveriţele, nimfele.

a morţii îngereşti:

Într-o dimineaţă cînd toţi cocoşii vor uita
Să cînte noi vom muri ca nuferii sub ape.

a îndepărtării noastre de cer:

Cerul zboară ca un fluture.

Dar despre acest poet, al cărui unic păcat îl constituie numai o prea mare discursivitate a metaforelor, vom vorbi, pe larg, altă dată.

Credinţa, anul II, nr.190, 24 iul. 1934, p. 3.

MIHAIL SEBASTIAN: De două mii de ani

Primele patruzeci şi ultimele patruzeci de pagini ale acestui roman sunt admirabile: dureroase, vii, acute, dramatice, copleşitoare, scrise extrem de pregnant, de adevărat.

Însă, mijlocul cărţii, adică cele mai bine de trei sute de pagini, sunt pur şi simplu sarbede: discuţii despre antisemitism, sionism, revoluţia socială, discuţii polemice între diferiţii eroi (foarte vii „dialectic" şi totuşi fără existenţă plină, fără biologie, cum ar zice autorul), portretul psihologic al unui lucid inexpresiv ca Maurice Buret (tip de francuz, crede d. Mihail Sebastian şi care, de altminteri, nici nu are ce căuta în această carte, decît ca s-o îngroaşe), plimbări prin Paris şi femei exotice (oarecum) prin România etc., etc., lucruri extrem de facile, de comune şi inutile, în fond, economiei cărţii.

Ştiu că mai sunt unii scriitori contimporani care, prefăcîndu-se că se îndepărtează de problemă, o reîntîlnesc, cînd nici nu te aştep-tai, şi mai fertil; dar, în cazul de faţă, lucrul acesta este prea scump plătit de cele cîteva sute de pagini mediocre, căci, în definitiv, nici faptul că Mihail Sebastian este admiratorul oropsit al lui Ghiţă Blidaru, căruia i-a servit la *Cuvîntul*, şi elevul pamfletarului Mircea Vieru, de la care a învăţat să scrie romane şi pe care ni-l înfăţişează compunînd, în urma insuccesului *Mioarei*, acel *Fals tratat pentru uzul autorilor dramatici*, nu este prea interesant.

De ce această carte este mediocră timp de 300 de pagini? Pentru că eroul, Iosef Hechter, este poltron şi mediocru el însuşi. Poltroneria lui nu mă priveşte din punct de vedere moral, şi chiar spiritual, ci numai din punct de vedere artistic, căci are consecinţe artistice extrem de importante.

Şi anume: oriunde Iosef Hechter trăieşte dens, oriunde drama lui morală şi istorică are maximum de acuitate şi intensitate. În momentele mari de eclipsă a dramei, a „martirajului", în momentele de laşitate, de fugă, de abatere de la destinul său care este *suferinţa*, Iosef Hechter devine lipsit de orice interes şi simpatie. Iosef Hechter nu cîştigă — şi din punct de vedere literar: nu este autentic, nu devine expresiv — decît atunci cînd ţipă, cînd îl doare, cînd o mărturiseşte. Neacceptarea, din laşitate, a destinului este poate o deficienţă spirituală şi morală, dar devine, pe planul artistic, o mare deficienţă literară.

Numai catastrofa ne poate revela natura noastră intimă, s-a zis. Iată de ce, de cîte ori Iosef Hechter nu stă în catastrofă, în catastrofa care este destinată să-i reveleze natura lui intimă, e inautentic, mort, fals, ininteresant.

Credeţi că Iosef Hechter nu vrea să fie evreu, nu vrea să aibă gustul martirajului pentru că e lucid? Nu. Ci pentru că e fricos.

După cum se vede, din punctul meu de vedere, care este exclusiv critic-literar, nu mă interesează problema ideologică a cărţii, nici soluţia ei morală, spirituală, istorică sau politică, ci numai rezolvirea ei estetică.

Există însă o corespondenţă a planurilor şi un principiu al vaselor comunicante, care permite ca golurile spirituale să genereze goluri estetice.

Dar nu putem să nu subliniem minunea celor şaptezeci sau optzeci de pagini, tragice, de încordare. În definitiv, nu plătesc ele mediocritatea restului? Căci nici coardele nu pot sta prea mult întinse fără să se rupă.

Credinţa, anul II, nr.201, 5 aug.1934, p. 3.

PANAIT ISTRATI: Biroul de plasare

Panait Istrati este unul din puţinii scriitori romantici din ziua de astăzi. Dar este un romantic pur, care posedă toate calităţile şi toate defectele unui romantic. De la acea atît de ştiută şi fatală preeminenţă a sensibilităţii şi a imaginaţiei asupra inteligenţii şi pînă la cochetăria cu revoluţia socială, în speţă socialistă (şi vom vedea ce fel de socialism); de la lirismul autobiografic, aliat totuşi unei mari inabilităţi analitice şi psihologice, şi pînă la evocarea trecutului, cadru pentru trăirile efervescente, febrile ale cîtorva tipuri, sau mai degrabă siluete, umbre, gesturi; de la „dragostea pentru natură", des enunţată, şi pînă la ura antimarxistă a maşinelor şi a omului-maşină; şi de la dragostea pentru nobleţe şi aristocraţie sufletească pînă la sentimentalismul unui idealism social, utopic.

Nu numai atît: eroul principal al cărţii, Adrian Zograffi, este un independent, un vagabond din dragoste excesivă pentru libertate, din anarhie, din neputinţa de a se integra unei tehnice, unei discipline sociale, oricare ar fi ea.

Astfel, Adrian nu este socialist din necesitate (nu există altfel de socialism), ci din „generozitate”, mărturiseşte el însuşi la pagina 160, adică din gratuitate, ceea ce este, neapărat, din punct de vedere marxist, o aberaţie.

Nu ştim precis, pînă la urmă, dacă Adrian Zograffi este sau nu socialist şi ce fel de socialist este el, dar ştim, în schimb, că este un pur aristocrat, care, mai mult ca aristocrat decît ca proletar, urăşte burghezia şi chiar — întrucît nu sunt suferinzi şi asupriţi — pe înşişi proletarii care au, după cum se arată la pagina 51, o „mentalitate burgheză” (teza lui Berdiaev din *Creştinismul şi lupta de clase*).

De altfel, admiraţia lui Adrian pentru nobleţe este aşa de mare, încît se manifestă cu orice ocazie: „vrea un nobil vagabondaj”; ironizează pe mitocanii care, urcîndu-se în nobilele şi fastuoasele trăsuri ale Bucureştilor din 1905, îşi dau pe faţă bădărănia; şi tînjind între nobleţe şi socialism, în permanenţă, nu vrea el însuşi să se urce în trăsură fiindcă e prost îmbrăcat şi nu vrea să pară bădăran. Iată cum socialismul lui Adrian Zograffi ar putea să nu fie numai generozitate curată, ci şi produsul unui oarecare *„dépit”*.

Că proletarii sunt burghezi săraci şi burghezii — proletari bogaţi şi asupritori e un lucru pe care, fără să ştie, Adrian Zograffi îl crede. Iar proletarii se pot transforma, oricînd, în burghezi asupritori, cum e cazul lui Morţun, oarecum, şi al plăpumarului Cristin şi-al tuturor socialiştilor din Congres care merg să petreacă, ca şi ciocoii, la „Flora”. Lucia însăşi devine burgheză, adică proletară cu stare, şi are unele apucături proaste care îl irită pe aristocratul de Adrian (fotografiile de pe pereţi etc.).

Necrezînd, prin urmare, că există între burghezi şi proletari o mentalitate esenţial distinctă, ci numai între aristocraţi şi restul societăţii, Adrian Zograffi şi domnul Panait Istrati pledează din nou — şi poate, cine ştie, dîndu-şi seama — pentru teza Berdiaev.

E drept că adună o serie de fapte oribile ale burghezilor asupritori: văduva Chivuleanu, d-na Stăncescu, sora ministrului şi cumnata senatorului, bătrînul inspector de siguranţă Peleme etc. etc. Dar se revoltă din generozitate umană, din gratuitate, din „nobleţe” sufletească, deci, şi nicidecum din socialism.

În fond, este dispus să compătimească şi pe oamenii din clasa conducătoare — oricît de perverşi, oricît de vicioşi ar fi — dacă au, ca bătrînul infirm Dumitrescu, o barbă aristocrată şi impozantă, dacă fondul lor sufletesc este totuşi bun (semn distinctiv: „iubirea de natură”) şi, mai ales, dacă decăderea lor se datorează răutăţii oamenilor, dacă sunt victime. Şi iată: Dumitrescu, boier decăzut şi viciat, merită toată mila noastră, căci a fost victima unui... proletar, unui cioban.

Atitudinea socială care reiese din *Biroul de plasare* nu este, în realitate, decît un pesimism faţă de oamenii care sunt răi şi asupritori, lipsiţi de generozitate, vicioşi, ingraţi etc.

Şi, tocmai de aceea, ca o compensaţie necesară, Adrian e în căutarea unui om ideal, a unui „erou” visat de Carlyle, pe care îl vede întruchipat ba în Mihail, ba în Aloman, omul generos, prietenul absolut, care să-i reabiliteze proasta impresie despre oameni.

Panait Istrati a moştenit, nu este nevoie să o repetăm, darul de a povesti şi atmosfera lui Maxim Gorki. Alţii au făcut, înaintea noastră şi de atîtea ori, apropierea dintre Adrian Zograffi şi Konovalov şi poate, la apariţia în limba franceză, apropierea dintre acest *Bureau de placement* şi *Azilul de noapte*. Apropierea este atît de clară, că nici nu o mai subliniem.

Dar sunt alte lucruri care, dincolo de paginile de vulgarizare a socialismului, dincolo de incertitudinea caracterului lui Adrian Zograffi, fac valoarea cărţii.

Panait Istrati, ca orice romantic, are un miraculos dar de a evoca, de a povesti, de a iubi *ceea ce a fost*. Avem, astfel, pagini de reconstituire a peisagiului bucureştean din prima decadă a secolului: Calea Griviţei, muscalii şi trăsurile care „înnobilau” Piaţa Teatrului Naţional, evenimente din acea vreme: lupte de stradă etc. şi figuri pitoreşti ca, de pildă, figura pitorească a fostului prefect de poliţie, Moruzi.

Dar d. Panait Istrati ne mai spune şi anecdote cu poetul Dimitrie Anghel, pe care îl admiră, desigur, fiindcă acesta îi pare a fi un om rafinat şi aristocrat de rasă etc., etc.

Şi în genul acesta putem găsi asemănări, acum, nu cu Gorki, ci cu Paul Morand din *1900*.

Dar cartea prezintă un alt interes, cel pe care cade accentul esenţial al spiritualităţii autorului: *înfrăţirea cu mizeria*, căderea spirituală, adevărata abdicare de la nobleţe. Adrian decade, dar decade spiritualiceşte, în clipa cînd acceptă cea mai joasă mizerie interioară. Deşi are aparenţa că trece prin ea fără să fie atins şi murdărit, deşi are dese încercări de evadare şi chiar evadări, vedem bine că mizeria în care se complac eroii constituie esenţa cărţii.

Şi, e drept, autorul are un dar inimitabil, o voluptate perversă, în a vedea mizeria, în a o descoperi, în a o scoate la iveală, în a o savu-

ra. Tipul cel mai reuşit, cel mai realizat este, astfel, cel mai decăzut sufleteşte: Dumitrescu, boierul infirm şi vicios. Iar atmosfera cea mai vie, cea mai bine constituită este tot aceea a mizeriei: biroul de plasare.

Mizeria îi roade pe oamenii lui Panait Istrati ca o rană vie. Mizeria e atît de gravă, atît de integrală, încît coboară de la viaţa morală şi socială la cea biologică: mizeria sexuală.

Oamenii devin atît de *săraci*, atît de lipsiţi şi de flămînzi (nu numai de foamea pîinii, ci de tot soiul de înfometări), că iubesc privăţile, întunericul şi se masturbează; sau paralizează (Peleme şi Dumitrescu), au boli de piele ruşinoase, sunt invertiţi.

Vagabonzi ca Adrian şi Mihail, inşi bogaţi şi boieri ca Dumitrescu, sau femei (Lucia), pe toţi acelaşi lucru îi pîndeşte: mizeria cea mai adîncă, mizeria care e boală sufletească, socială şi biologică. Şi în a urmări *mizeria* — în a o urmări cu voluptate şi oroare — constă talentul specific al lui Panait Istrati.

Şi este şi acesta un semn de romantism decadent.

Reporter, anul II, nr.45-46, 14 nov. 1934, p. 4.

DAMIAN STĂNOIU: O zi din viaţa unui mitropolit

Sunt multe cărţi — cele mai multe! — despre care nu ai ce spune. Care nu sunt nici bune, nici proaste, ci de-o neutralitate perfectă. Nu le poţi lăuda, dar nu găseşti nici argumente clare ca să le defăimezi. Valoarea lor este, ca să zic aşa, indiferentă şi alunecă, trişînd inconştient, prin golurile sistemelor critice ca peştii prin golurile plaselor. Aceste cărţi, cele mai anoste, sunt şi cele mai periculoase; pot trece drept cărţi apreciabile şi pot perverti gusturile. Sunt cărţile „mediocre", pe care orice ins, după oarecare exerciţiu, le poate scrie curăţel.

Cînd cronicarul literar alege un subiect, prin însuşi faptul că îl alege, că-l discută, înseamnează că-l şi valorifică. În termeni consacraţi: „îi face reclamă".

Într-adevăr, citind orice cronică literară, cititorul (de altfel, există foarte puţini cititori de cronici literare şi, pe drept cuvînt, foarte

puţini inşi care să parieze pe spusele criticului român) nu găseşte decît „descrierea cărţii", indiferent de orice precisă valorizare. Cele cîteva adjective însoţitoare sunt cu totul neconcludente şi, aşa, par gratuite.

Într-adevăr, în acelaşi fel se descrie, se schematizează cuprinsul unei capodopere shakespeariene şi cuprinsul unui roman de d-nul Damian Stănoiu.

Critica nu are alt limbaj decît adjectivul. Şi nu este vina nimănui.

Aşa încît, rog pe cititorii mei să nu creadă că orice cronică pe care o fac unei cărţi înseamnează şi o invitaţie la a citi cartea. Dimpotrivă.

Într-un număr viitor, voi căuta să „selecţionez" operile şi autorii români care merită să fie citiţi. Vor fi foarte puţini, dar toate celelalte lecturi înseamnă vreme pierdută sau vătămată. Să nu citiţi decît patru sau cinci cărţi de literatură românească pe an.

*

D. Damian Stănoiu a ajuns, dacă nu mă-nşel, la al una sută unulea roman popesc. Acesta este la fel cu celelalte — nici mai bun, nici mai prost. L-a scris în virtutea inerţiei, este tipărit în virtutea inerţiei şi este citit, probabil, tot în virtutea inerţiei. Numai aşa se explică faptul că d. Damian Stănoiu nu a epuizat genul, nu şi-a pierdut editorii şi are încă cititori. Dar d. Damian Stănoiu nu mai interesează şi nu mai amuză pe nimeni. Şi nu vom mai scrie despre el, de altfel, niciodată.

Ba nu. Există totuşi unele lucruri amuzante: farsele pe care singur şi le joacă spiritul autocritic al autorului, ce răbufneşte, pe neaşteptate, ici şi colo. Astfel, d. Damian Stănoiu în două fraze îşi face cea mai bună, cea mai adevărată critică a propriei sale cărţi:

„*Nihil novi sub sole*. Ce-a fost o să mai fie şi ce-o mai fi a mai fost. Tot daraveri cu popi, cu protopopi, cu maici, cu cîntăreţi şi cu paracliseri."

„Adevărat!... Sunt 33 de ani de cînd îmi irosesc vlaga." (pag. 108)

Şi: „oricît te-ar amuza această bucătărie mînăstirească, ţi se mai face şi lehamite" (p. 250).

Şi, într-adevăr, ţi se face lehamite. Pentru că toată cartea nu este decît „bucătărie mînăstirească". E un pamflet mărunt, fără talent şi, mai ales, fără altitudini. Anecdotele popeşti din care cartea este constituită în întregime, picante e dreptul, ar cadra foarte bine, fără pretenţii, într-o culegere de anecdote fără perdea. Nu mă intere-

sează nici măcar faptul că „porcăriile" popilor sunt adevărate, pentru că porcăriile sunt inevitabile oriunde există o alcătuire omenească şi deci neinteresante, banale, prin definiţie.

Şi dacă popii sunt „mîrşavi", este mai „mîrşav" (ca să vorbesc ca autorul, bisericeşte) d. Damian Stănoiu însuşi, care speculează aceste mîrşăvii şi trăieşte şi este glorios exclusiv de pe urma lor.

Această plictisitoare carte, fără stil şi fără dramă, nu are, deci, nici un fel de spiritualitate. Singurul moment care a încercat să se apropie de dramă a ratat, de altminteri, cu desăvîrşire. E vorba de pasagiul în care mitropolitul, singur, constată că „a încercat să se pasioneze de muncă", dar nu a izbutit, pentru că „românul nu-i religios" şi sunt greutăţi în carieră şi mici ispite în viaţă. A ratat momentul dramatic voind să arate că clericalismul ortodox nu ar avea spiritualitate sau a vrut, dinadins, să ni-l înfăţişeze pe Filaret slăbănog? Nu se ştie precis. Şi nu ştie nici autorul. Adevărul este însă că nu a izbutit să arate nici primul, nici al doilea lucru.

Dar cauza lui Damian Stănoiu este atît de pierdută, încît este inutil să-i semnalăm şi calităţile: humorul călugăresc al primelor patruzeci de pagini.

*

Şi acum, ca să nu fiu rău înţeles, o precizare: nu apăr popii, după cum nu-i acuz. Această problemă mă lasă cu totul rece. Dar nu mă lasă indiferent proasta literatură.

Reporter, anul II, nr.47, 22 nov. 1934, p.2.

CRONICA LITERARĂ

1. Punctul de vedere literar
2. Cezar Petrescu: *Duminica orbului*

Nu mai acuzăm şi nu mai pledăm pentru cazul Cezar Petrescu. Procesul a fost dezbătut şi rămîne ca posteritatea să dea un verdict. Fie că Cezar Petrescu va fi primit de această posteritate, fie că va fi refuzat, verdictul va fi injust, pentru că posteritatea este totdeauna injustă. Dacă are motive să fie admirat, Cezar Petrescu nu va fi ad-

mirat; dacă are motive să nu fie admirat, Cezar Petrescu va fi admirat. De altfel, nici contemporaneitatea nu este mai dreaptă sau, măcar, mai deşteaptă: dimpotrivă. Ea mai este, ceea ce este detestabil, şi comercială: pledează cine are interese, să le numim politice, să nu acuze; acuză cine are interese politice să nu pledeze. De altfel, să nu se creadă că punctul de vedere politic este, în literatură, greşit. Nu: este just, singurul just, din punct de vedere politic; după cum cel comercial, metafizic, social, economic, plastic, muzical sunt singurele juste din punctul de vedere economic, comercial, metafizic, muzical.

Se poate foarte bine spune: din punct de vedere muzical, această operă literară este abominabilă; din punct de vedere politic, această operă literară este remarcabilă. Numai că expresia corectă şi precisă — care nu se subînţelege — este: din punctul *meu* de vedere comercial, politic, muzical etc.

Mi se poate, ştiu bine, răspunde: dar opera literară din punctul ei de vedere poate fi şi trebuie să fie privită; şi anume din punctul de vedere literar. Nu am să amintesc faptul că în literatură există cîte puncte de vedere literare vrei, pentru că ar fi să ne încurcăm şi să disperăm şi mai rău. Dar opera literară este singura operă care este scrisă din alt punct de vedere decît al ei (Rebreanu scrie un roman din punct de vedere social; Mircea Eliade, din punct de vedere erotic; N.D. Cocea, politic şi pamfletar; altul dezbate o problemă de cunoaştere, altul de sexologie etc., etc.) şi care trebuie privită dintr-un punct de vedere care nu există: cel literar. Operă literară să fie oare aceea care nu este scrisă din nici unul din punctele de vedere mai sus menţionate? Nu, pentru că, neavînd punct de vedere, nu are nici obiect, şi, fiind în funcţie de obiect, nu mai are existenţă.

La ce serveşte literatura? Ca să-l scutească de responsabilitate pe oricine dezbate o problemă socială, muzicală, economică etc.

*

Nu sunt paradoxal decît în măsura în care Hegel era paradoxal, căci considerentele de mai sus sunt, dacă băgaţi bine de seamă, aproximativ hegeliene.

Cînd voi judeca, deci, o operă literară din punct de vedere al construcţiei ei (punct de vedere arhitectonic), din punct de vedere al expresiei (punct de vedere filologic sau de istoria limbii), din punctul de vedere al dramei (punct de vedere... teatral), al suferinţii (punct de vedere sentimental), cer să nu fiu învinuit că judec ope-

ra literară dintr-un punct de vedere străin şi lateral, decît dacă îmi indicaţi... punctul de vedere literar.

*

Nu mă întreb dacă Cezar Petrescu ştie sau nu să scrie. Cred că nu ştie. Dar nici nu mă interesează. Nici nu stărui asupra faptului că *Duminica orbului* este un roman asemănător pînă la oboseală cu celelalte romane ale d-sale.

Mărturisesc însă un lucru: nu îmi amintesc să fi întîlnit la vreun alt scriitor român un mai acut simţ al tristeţii, al păcatului. Nu e niciodată vorba de drame în romanele d-sale — şi nici în *Duminica orbului* — adică de voinţe, de conflicte, de ciocniri, ci numai de căderi, de ratări. Oamenii d-lui Cezar Petrescu sunt oamenii cei mai înspăimîntători, cei mai demoralizanţi cu putinţă. Şi ceea ce este şi mai semnificativ este faptul că aceşti oameni sunt urmăriţi de o fatalitate tragică pe care o merită: oamenii care s-ar putea salva unii printr-alţii nu se întîlnesc, deşi sunt la o întindere de mînă unii de alţii. Se întîlnesc numai cei care se distrug unii pe alţii. E o plăcere drăcească în a-i face să se îmbrăţişeze, deşi ţipă să se desfacă, să fugă; în a-i prăvăli în abisurile tuturor ratărilor.

Ştie, cu o inimitabilă inteligenţă a întristării, să suscite întîmplările cele mai neaşteptate, cele mai neverosimile, care vor accelera inevitabil căderile fără mîntuire posibile.

Gina, „fiinţă dezarmată şi pură", decepţionată, întîlneşte pe Sergiu Miclăuş (vai! ce nume inadmisibile au eroii lui Cezar Petrescu), tot atît de dezarmat, de pur, de decepţionat. Se iubesc de cum se văd. Se vor salva unul prin celălalt şi viceversa.

Se vor întîlni, se vor căsători, se vor iubi, vor fi fericiţi, vor întemeia o familie. Totul e limpede şi frumos.

Dar, printr-un laborios sistem de obstacole (reţineri, neînţelegeri, înmormîntări, gafe, hazard nenorocos), eroii nu parvin niciodată să se întîlnească, deşi sunt la un decimetru distanţă unul de altul. Autorul face tot posibilul, şi pînă la urmă reuşeşte — căci un autor poate utiliza absolut toate mijloacele şi nu-l poate condamna nimeni — să-i despartă, să-i dezlege, să zvîrle pe unul în prăpastia de la Apus, pe celălalt în prăpastia de la Răsărit (pe Gina în patul donjuanului fără scrupule).

Vi se par naive, rudimentare aceste mici combinaţii, acest facil trucaj tehnic literar? Aveţi dreptate.

Dar lucrul acesta nu are nici o importanţă, căci intenţia de tristeţe, atmosfera atît de insuportabilă, de torturantă se realizează, poate, prin simplul fapt că autorul ne-o prezintă sau ne-o sugerează.

Căci absurditatea cauzalităţii nu poate atenua durerea lucrului cauzat.

Şi oamenii care cad, strigîndu-se, întinzînd braţele, au o realitate mult mai adîncă şi mult mai gravă decît suficienţa sau insuficienţa unor biete trucuri literare.

Căderea în adîncuri şi întinderea braţelor constituie o tragedie independentă, în sine.Şi poate (se tot vorbeşte de agonie) e o voluptate în această sfîşiere. Aici stă, de altfel, sensul metafizic al cărţii şi al întregii opere a lui Cezar Petrescu.

Cezar Petrescu se crede un romancier social. Se înşeală: ar fi un romancier prea naiv, dacă am crede-o şi noi.

Reporter, anul II, nr.48, 29 nov. 1934, p. 2.

CRONICA LITERARĂ

1. C.Hogaş: *În Munţii Neamţului*
2. Ionel Teodoreanu: *Crăciunul de la Silvestri*

Calistrat Hogaş este un stilist. Calistrat Hogaş este un scriitor devenit clasic. Calistrat Hogaş este unul din marii prozatori români. Şi „Cartea Românească" a făcut, fără îndoială, foarte bine să tipărească, într-o nouă ediţie, pe C.Hogaş. Este bine ca elevii de liceu să cunoască pe bunii noştri prozatori pentru ca să se ferească de a scrie ca ei, pentru a avea sub ochi modele de *cum nu trebuie să scrie*.

Calistrat Hogaş se integrează în tradiţia Costache Negruzzi (*Păcatele tinereţii*), V.Alecsandri, prozatorul (*O primblare în munţi*), N. Gane (din *Nuvele*), Alexandru Odobescu (din *Pseudocynegeticos*).

Şi, într-adevăr, dragostea ia, la Hogaş, un caracter senzualo-sentimental, cu graţii desuete ca la C.Negruzzi (Floricica ne-aminteşte, vag, de d-na B.), cu melancoliile sfîrşitului şi ale amintirii. C. Hogaş este amator de eruditie şi face, ici-colo, pe eruditul fără erudiţia lui Odobescu. El este folcloric şi liric cu tot atîtea calităţi cîte nu are proza lui V.Alecsandri.

Şi cu C.Hogaş seamănă şi Mihail Sadoveanu.

De fapt, fiindcă scriitorii clasici români citaţi mai sus sunt romantici, C.Hogaş va fi, prin linia lor indirectă, o ultimă reminiscenţă a prozei lui J.-J.Rousseau, Bernardin de Saint-Pierrre, Chateaubriand şi prozatorul Lamartine etc., etc.

Ce va face Hogaş în primul rînd? Romantic, va iubi natura, se va lăfăi în „sînul ei" şi ne va înfăţişa oamenii din „sînul naturii": ciobani, ţărani şi alte bancuri. Şi, natural, C. Hogaş va utiliza, în mare măsură, descripţia. Chiar cînd face naraţiune.

Şi atunci va face fraze foarte frumoase despre felul cum răsare soarele, despre cum se prezintă furtuna etc. Nu are, bineînţeles, nici o inteligenţă a dialogului, a epicului, a scenelor ce trebuiesc prezentate scurt, viu, dinamic. Mototol, liniştit, moldovean, povesteşte (descrie!) scenele dinamice cu încetinitorul, omorîndu-le.

Iată-l atacat de cîini. Se apără? Nu.Contemplă şi descrie, cu fraze frumoase — în stil de odă — cum este încolţit şi cum îl apără iapa:

„Copitele potcovite ale tuspatru picioarelor sale cu aşa iuţeală de fulger scăpărau în toate părţile, trupul ei de şopîrlă mlădioasă cu aşa iscusită strategie îşi punea, pe fiece clipă, la adăpost părţile slabe, încît înverşunarea crîncenă a duşmanului cu colţii de fier murea neputincioasă la marginea de potcoave oţelite şi de dinţi ascuţiţi ai cercului ei de apărare... Iar cînd, pe tromboanele largi ale amînduror nărilor sale, îşi revărsa, în sforăit de vifor, răsuflarea vijelioasă a pieptului său puternic, opcina întreagă se tremura şi zăvozii o rupeau la fugă îngroziţi şi... iar se întorceau la luptă... etc." (p. 175–176)

Nu ştiu ce ar fi vrut decedatul Calistrat Hogaş să ne sugereze: interes? frică? sentimentul sublimului?

Dar, cum e şi natural, această inadecvare a ritmului său interior la ritmul realităţii exterioare este uneori anostă, monotonă, plictisitoare, alteori, ca de data asta, profund comică. De altfel, orice s-ar întîmpla: dragoste, conversaţii, foame, călugări duc apă în potcap, mers, furtuni, noapte, soare, sarabandă, somn — acelaşi bleg, şi tembel, şi potolit lirism moldovenesc, în care natura, firea maternă, sfînta natură este exaltată şi descrisă retoric cînd este şi cînd nu este nevoie. E un om care, ca un măgar îndărătnic, nu poate fi urnit. Totuşi, i se întîmplă lucruri interesante; vede peisagii unice, e drept cu o mentalitate turistico-poetică; are imaginaţie şi o oarecare ardoare senzuală şi poate ar fi avînd şi humor şi ironie, dacă totul nu ar fi

luat cu încetinitorul. Ratează fiindcă merge prea domol. Pentru că descompune mişcarea. Este, în sfîrşit, în perfecta tradiţie a carului cu boi.

Şi totuşi este aici un fel de vervă moale; de momente călduţe, de încetinire, de lenevire, care încep prin a te cuprinde şi — deşi autorul nu spune nimic — *în a te interesa*: ceea ce este culmea nonsensului. Este o adormire.

*

Dar ceea ce este cu deosebire iritant în acest scriitor clasic al nostru care scrie atît de frumoase fraze este faptul că, deşi nu are ce să spună, adoră să scrie, adoră să facă stil, fraze şi proză românească. El scrie pentru a scrie frumos, nu scrie pentru a comunica sau pentru a înfăţişa lucruri sau stări incomunicabile.

Dar nici măcar nu scrie frumos — frumos aşa ca melopeic — fără sens şi melopeic. Căci aşa-zisul stil românesc frumos, ca al lui Odobescu, Ganė, Negruzzi, M.Sadoveanu, Delavrancea, Alecsandri şi Eminescu prozatori, este greoi, amorf, cu nu ştiu ce aer de încărcat, de ornamentat cu gust dubiu, de stîngaci, de neîncheiat. Şi elevii secundari care iau aceste scrieri ca model literar pozitiv (nu ca model negativ, cum s-ar cuveni) se învaţă să scrie stîngaci, neîncheiat, în acel încîlcit stil retoric şi descriptiv-poetic, care se numeşte buna proză românească.

Stilul nu se învaţă decît din reportagii, din articole bune de ziar sau din cărţi de specialitate: gîndire sau ştiinţă. Ca Hogaş se învaţă să scrie prost, crezîndu-se şi dăruiţi pe deasupra. Iată de ce împotriva hogaşilor, scriitori de compoziţii şi descrieri şcolare, ar trebui duse, în primul rînd, campanii didactice.

*

Ce vreţi să vă spun despre Ionel Teodoreanu? Că în *Crăciunul de la Silvestri* nu face, în realitate, decît un *pot-pourri* din cele trei volume ale *Medelenilor*? Că este obsedat de tipul Olguţei, numită, acum, Roro? De tipul lui Dănuţ pe care îl numeşte Grigri? De Adina, poreclită Anişoara? De bătrînul avocat Deleanu, aici avocatul Arişteanu? De Monica, pe care o numeşte, aici, Manuela?

Este tristă, într-adevăr, situaţia romancierului român care, de la treizeci şi trei de ani, este în mod matematic cuprins de o precoce senilitate care îl face să se întoarcă, în mod inconştient, spre vîrsta spirituală a primei adolescenţe.

Numai romancierii care s-au născut aproape de vîrsta de patruzeci de ani mai sunt lizibili la vîrsta de patruzeci şi cinci.

Poate că săraca noastră ereditate nu poate face ca anii intelectualului român să se prelungească dincolo de anii tenorului. Dar asta e altă poveste.

De ajuns să remarcăm, şi cu ocazia intrării în decrepitudine a d- lui Ionel Teodoreanu, faptul că intelectualitatea atît de lirică a românului nu poate depăşi optsprezece ani. Moare o dată cu intrarea în maturitate. Cînd se întîmplă să treacă peste optsprezece ani, intelectualul român devine un fel de maimuţoi fără haz, care vrea să pară de optsprezece ani. Nu afirm, Doamne fereşte, că intelectualul trebuie să aibă, neapărat, optsprezece ani, dar că, la noi, *nu poate* avea niciodată mai mult: moare. Spre regretul nostru: căci moare fără a-şi fi putut realiza atît de frumoasele, atît de frumoasele şi de promiţătoarele talente.

De altfel, ce face altceva d. Ionel Teodoreanu (pe care, o mărturisim, nu îl apreciam nici cînd era foarte tînăr, căci nu suntem, şi nu am fost, elevă de liceu) decît să-şi mărturisească moartea?

Nelu, avocat cu succese, ca d. Ionel Teodoreanu, se simte îmbătrînit, fără vlagă, burghezit, melancolizat de toate suvenirurile tinereţii. Are nevastă, copii şi se resemnează a avea mulţi bani. Şi, din cînd în cînd, în cîte-o vacanţă, regretă că are numai mulţi bani şi nevastă frumoasă.

Procesul este limpede şi situaţia foarte controlabilă. Ionel Teodoreanu, foarte frumosul romancier sentimental, este trecut pe planul al nouălea de interes. El este înlocuit, astăzi, cu d. Mircea Eliade, romancier mult mai puţin frumos, deşi tot atît de liric, de sentimental şi care mai este încă şi un romancier filosofic.

Suntem — o! ce bine se ştie acest lucru — o cultură tînără, dar suntem, în primul rînd, o cultură de tineri. La noi, se „face cultură" cum se face dragoste. Cînd nu mai poate să facă dragoste, intelectualul român — şi, mai ales, romancierul — plînge moartea intelectualităţii sale: Teodoreanu etc.

Cultura noastră tînără trăieşte atît cît trăieşte sexualitatea. Sau pînă se domoleşte.

Iată de ce unul din exponenţii „generaţiei tinere" scria cu multă întristare de această generaţie care „doar puţini ani se va mai putea numi tînără". Pentru că atunci cînd nu va mai fi „tînără", nu va mai fi deloc; sau e ca şi cum nu va mai fi deloc.

Şi acum, ce să vă mai spun despre *Crăciunul de la Silvestri* al d-lui Ionel Teodoreanu? Că e scris într-un stil care parodiază o fervoare absentă? Că imaginile, metaforele nu mai însemnează prospeţime, noutate a viziunilor, tinereţe a sensibilităţii, mecanism, tehnică, deprindere?

Trebuie să mai ştiţi un lucru. D.Ionel Teodoreanu este, iniţial, victima d-lui G. Ibrăileanu, care l-a crezut romancier. (Dar, îmi şopteşte o voce rea, era o greşeală să-l fi socotit orice: poet, nuvelist, dramaturg, avocat, actor, pictor, muzicant, matematician, contabil, ofiţer, bragagiu ş.a.)

Şi-acum d. Ionel Teodoreanu, fiind absolut convins că este romancier, face, sau vrea să facă, romane — adică să scrie cărţi literare care să cuprindă epoca noastră. Însă „epoca noastră" nu înseamnează, pentru romancieri, decît „viaţa politică de azi". Şi ca să fie actual, cu orice preţ actual, d. Ionel Teodoreanu îl înscrie pe Grigri în Garda de Fier. Nu ştiu ce crede d. Ionel Teodoreanu despre Grigri, nici ce crede despre Garda de Fier. Nici nu ne interesează ce crede d. Ionel Teodoreanu despre orişice. Dar îl face ridicul pe Grigri împreună cu Garda de Fier cu tot. Avem, astfel, în faţă, pe un adolescent care spune, dramatic, cîteva drăcovenii, care e aiurit, fantast, care seamănă puţin cu Vania, care îşi sperie familia şi care, după o escapadă eroică, se întoarce acasă, sătul, unde, urmînd drumul tipic teodorenesc şi românesc, se va burghezi foarte repede, va rata sau se va resemna, îşi va pierde fervorile şi, bătrîn la treizeci de ani, va fi un tată de familie cu amintiri „frumoase" dintr-o tinereţe cu false eroisme şi generozităţi. Şi de data asta, Ionel Teodoreanu a nimerit-o. Căci nici noi nu credem că pot exista oameni, evenimente şi entuziasme în ţara românească şi să nu se fleşcăiască.

Reporter, anul II, nr.49, 5 dec. 1934, p. 2.

CRONICA LITERARĂ

1. Adolescenţă şi fervoare
2. Gabriel Bălănescu
3. Alexandru Călinescu

Nu cred să existe trei scriitori români în vîrstă de douăzeci şi şapte de ani care să mai prezinte vreun interes literar minim. Nu

pentru că genialitatea ar avea douăzeci de ani, ci pur şi simplu pentru că românii nu au rezistenţă intelectuală. Se ramolesc precoce. Şi în special generaţia dintre douăzeci şi şapte şi treizeci şi cinci de ani (generaţia literară, nu generaţia filosofică, deoarece aceea are şi va avea totdeauna şaptesprezece ani) se îneacă, astăzi, în propriile ei ape.

Pentru că intelectualitatea românească atîrnă de biologie, intelectualul român va fi viu, dramatic, tensiv, febril la vîrsta trecerii în pubertate; şi bleg, rigid — parodiind o febră a creşterii, fără ca, natural, să mai existe creşterea — de la douăzeci şi şapte de ani în sus.

Cînd continuă să mai scrie şi de la această vîrstă înainte, prozatorul, romancierul român va scrie cu abilitate relativă, foarte relativă; cu un fel de falsă închegare (în realitate, sleire a fervoarei, a vibrării) şi cu o tristeţe calmă ce nu este, de fapt, decît un gust de cenuşă.

Va scrie cu tehnică. Ceea ce înseamnează, de fapt, că va înfăţişa sub alte forme, din ce în ce mai mecanice, mai glaciale, mai exterioare, mai facile, ceea ce spusese în prima carte, la început (Mihail Sadoveanu, I.Al.Brătescu-Voineşti, Cezar Petrescu, Panait Istrati, Ionel Teodoreanu), sau spunînd altceva în maniera altui lucru spus la început, spunînd *b* cum ar spune *a*, căci nu învăţase să spună decît *a* — neprimenindu-se, necîştigînd şi nemaiputînd trăi nimic nou, în aşa fel încît, dacă la început autorul român a scris o carte socială, chiar dacă va scrie, mai tîrziu, o carte de dragoste, o va scrie ca pe prima lui carte socială (Liviu Rebreanu ş.a.m..d.).

Prin urmare, cărţile lor sau sunt scrise cu multă tehnică, dar inadecvată şi depăşită, sau oarecum adecvată, dar tot atît de depăşită. În orice caz, fie că vor spune prost şi integrate unei viziuni vechi lucruri noi (noi?), fie că vor mesteca aceleaşi foarte vechi lucruri şi probleme, ei sunt neinteresanţi, cu desăvîrşire neinteresanţi. Pe cine oare îl mai amuză proza de pamflet a lui T. Arghezi? Şi, remarcaţi, acesta este singurul care a avut norocul şi darul de a rămîne tînăr peste limitele de vîrstă ale confraţilor literari români.

Prin urmare, nu mai citim (nici d-voastră nu mai citiţi!) pe scriitorii români de treizeci de ani. Îi ştim cu ticurile, cu metehnele, cu apucăturile lor de-a fir a păr: cu acelaşi subiect, cu aceleaşi personagii altfel poreclite etc.

Şi, prin urmare, nu mai sunt interesanţi decît tinerii de douăzeci de ani care, la rîndul lor, dacă au talent (Doamne, Doamne, poate

că nu vor avea!), vor ajunge, mai încolo, să scrie rece, plat, cu libertate, cu facilitate orice vor vrea.

*

D. Gabriel Bălănescu are douăzeci de ani. A scris o carte: *Acteon*, un roman autobiografic (evident, autobiografie interioară, a vieţii dinăuntru, nu a faptelor) sau, mai precis, un jurnal, dar un jurnal liric. Cartea nu este scrisă bine. Dacă era scrisă bine, ar fi fost plină de platitudine, banală, uscată.

D. Gabriel Bălănescu nu face nici descoperiri senzaţionale; nu are nici viziuni dezorientante, geniale, răscolitoare; nu are nici măcar un mic cosmos personal. Cum nici un român nu este şi nu a fost genial (cu excepţia foarte problematică a lui Eminescu) şi nu a avut mari viziuni şi mari răscoliri de sensuri, d. Gabriel Bălănescu nu poate fi învinuit mai mult decît ceilalţi toţi că este lipsit de aceste haruri. Iar faptul că nu scrie bine înseamnează că este mai greu de controlat, de urmărit, de examinat şi de precizat. A scrie frumos înseamnează a meschiniza orice fervoare, a limpezi — fără necesitate — ape al căror unic farmec constă în a fi turbure. Un om care nu scrie bine are şi mai mult credit: e viu, se caută, e în goană dramatică după propria lui expresivitate şi expresie şi nu este dezgolit, denunţat (sau înşelat!) prin expresie. Căci literatura nu poate exprima decît lucrurile care sunt atenuate şi mediocre.

Dacă Gabriel Bălănescu nu numai că nu scrie bine, dar dacă nici nu are ce să scrie, sau scrie despre fapte de care se ştie, dacă nu are o fărîmă de genialitate, mă veţi întreba ce interes mai prezintă el însuşi?

Ei bine, Gabriel Bălănescu are totuşi daruri care constituie chiar mai multe fărîme de genialitate, sau ceva care suplineşte genialitatea: fervoarea. Toţi adolescenţii de elită, adolescenţii cu febrilităţi, cu fervori sunt puţin geniali. Dar, la urma urmii, fervoarea nu este genialitatea însăşi?

Genial este acela căruia nu-i mor niciodată fervorile. Orice Hamlet moare, cînd îi mor cei optsprezece ani.

D. Gabriel Bălănescu, adolescent de elită, tremură, e cuprins de febre, trăieşte, halucinat şi chinuit, şi chinuindu-se. Şi atîta este suficient pentru ca viaţa lui să fie mai vie şi mai mare decît a d-nilor prim-miniştri care au de la cincizeci de ani în sus; decît a d-nilor scriitori cunoscuţi, cu volume şi volum, care au de la douăzeci şi şapte de ani în sus.

Cei din urmă nu spun lucruri mai deştepte decît d. Gabriel Bălănescu, dar d. Gabriel Bălănescu colorează lucrurile, prin natura lor neutre şi insipide, le vivifiază, le intensifică, le dramatizează, le trăieşte patetic. Într-adevăr, d. G. Bălănescu nu are ce *fapte* să spună (o! romancierii care nu au decît fapte moarte, moarte), dar are de mărturisit febre, fervori în afară de fapte.

Îmi plac frazele lui arogante, superbe şi ridicule, pe care le spune orice adolescent: „Sunt duşmanul întregii lumi! Mi-e scîrbă de tot ce-i omenesc", care sunt tot atît de false sau adevărate ca: Sunt prietenul întregii lumi! Iubesc, m-aş jertfi pentru toată lumea, pentru toţi oamenii — cuvinte pe care întîmplător nu le-a scris, dar pe care, întîmplător, le putea ţipa cu egal patos, cu egală febră şi sinceritate.

Dar numai un adolescent aristocrat mai poate trăi asemenea stări absolute, de limită, de dramă: „O revoltă şi un dezgust de tot ce-i omenesc. Aproape nu mai pot suporta." (Aproape nu mai poate suporta intensitatea, febra, halucinarea propriei lui vieţi.)

Dar, de aci înainte, vă prezint, alese, cîteva fraze desprinse dintr-un tot exasperant de inegal, fraze care prin ele însele să vă vorbească, să vă cînte, să vă ţipe:

„Cîtă scîrbă în această plăcere sublimă. O durere care nu este durere. Numai un gol... Durerea are o substanţă."

Gabriel Bălănescu sare cu paşi mari de la un capăt la celălalt al strîmtei colivii spirituale. Adolescenţii sunt ca leii în cuşcă. Au încă amintirea confuză a unei libertăţi largi, a unor zări fără sfîrşit. Aleargă de la un perete la celălalt al cuştii, urlînd, zbătîndu-se. (Pe urmă, obosim, adormim şi, prin somn, facem şi literatură cu criterii, norme, scris frumos, ceva de spus.)

„Era, în inima mea, o bucurie dureroasă şi lacomă. Aş fi voit să înghit tot răul."

(Aţi fost adolescenţi? Vă aduceţi aminte cu ce teribilă autoînduioşare, cu ce cîntec spuneaţi: *Inima mea, sufletul meu!* Vă aduceţi aminte că fervoarea ce vă cuprindea, fervoare nemaiîntîlnită, semăna nu ştiaţi precis cu ce: cu o fericire prea mare sau cu o durere prea mare?)

„Dacă s-ar putea ca în fiecare zi să renasc, m-aş ucide seara cînd amurgul se topeşte în fiinţa mea."

„Şi de cîte ori încă, eu m-am simţit mai puţin pămîntean."

„Dacă aş vedea zburînd din trupul şi ochii mei îngeri... Mi se părea că hainele de pe mine erau sfîşiate ca o pedeapsă a faptului că exist."

„Eram ca o păpădie, din care vîntul smulgea toată floarea, toată podoaba. Şi eu simţeam că mă sting."

„Nu-ţi închipui că aş putea fi erou?"

„Învins, din nou învins."

„Şi o linişte, o tristeţe care ieşea din toate unghiurile camerei, din lumina geamului, din ea, din el. O tristeţe mare care se lăsa în ei, în adîncul lor. O tristeţe care să dea în ei sămînţa floarei de spin, care va înghirlanda fantastic visele somnambulilor în viaţa iadului."

Nici nu v-am rezumat cuprinsul cărţii. Nu v-am expus subiectul romanului. Dar acesta, bun sau prost, nu interesează, pentru că este identic cu subiectele bune sau proaste ale tuturor scriitorilor; despre valoarea literară? nu interesează nici aceasta, căci nu prin aceasta G. Bălănescu se deosebeşte de ceilalţi. Caracteristica lui este că ţipă; că bîiguie alteori; că printre frazele lui incoerente şi inint eligibile se surprinde, uneori, ţîşnind o lumină orbitoare a prea marei sale frămîntări, a torturei sale.

Că nu spune nimic, că nu are valoare literară nu mă interesează. Pentru că nici un scriitor român nu are valoare literară, aşa că nici nu mai putem ţine seamă de ea în criteriile noastre.

Dar ne pot emoţiona şi ne putem îndrăgi de ţipete, de frămîntări, de fervori.

Şi fervoarea este autentică numai cînd nu este bine exprimată; sau cînd este ţipată din greşeală, fără voie.

*

D. Alexandru Călinescu este autorul volumului de poeme *Declin*, apărut, cu un portret de Dor, în „Colecţia Revistei 13", la Focşani.

După capacitatea sa de emoţie, de vibrare, după febrilitatea şi acuitatea tristeţii sale, d. Alexandru Călinescu este probabil tot tînăr. Ne-am săturat îndeajuns de scriitorii români; îi ştim prea mult pe dinafară şi am alungat de prea multă vreme superstiţia preciselor ierarhizări literare, pentru a nu preţui mai mult decît orice febrilitatea şi acuitatea tristeţelor greu mărturisite, nostalgice şi suave ca amintirea visurilor. (De altfel, despre romancieri toată lumea vă vorbeşte. Nici ei, nici dvs. nu duceţi lipsă.)

D. Alexandru Călinescu este, ici-colo, influenţat de Bacovia, deşi durerea îi este personală şi adîncă:

Oraş provincial, urbă natală,
Tare-s uitat!

De altfel, se mai găsesc şi alte influenţe în poezia d-lui Alexandru Călinescu.

Ion Barbu, din prima manieră:

Cînd căi lactee trec prin ferăstruica stînii...
Ţîşnind fosforescenţe, pe stîncile uitate...
Voi bea — să-mi fiu aproape — din şipote ce fierb
Uleiul curs din stele — şi-am să adorm pe spate.

Minulescu, Zaharia Bârsan, Milcu:

Tîrziu, a plîns stea mică pe-o casă de pescar etc. etc.

Totuşi, d. A. Călinescu este un poet foarte trist şi tristeţea lui are o melodie proprie.

Din poeziile lui, se poate reconstitui un roman şi o durere:

A avut o iubită. Nu o mai are. A rămas singur într-un oraş provincial, poet provincial, melancolic, înduioşător. Ar vrea să se dăruiască, întinde braţele, dar nu este nimeni care să-i primească dragostea, darul, jertfa.

Şi în această mărturisire — o vibrare, un glas înlăcrimat şi extrem de melodic. Dar urmăriţi-i, cu mine împreună, povestea:

Nu ştiu pentru care tristeţe
Gura mi-o muşc în adînc...
Pentru cine oare, amintire,
Încolţind în trecut, mai mă ceri?

(Nu vă aminteşte versul lui Verlaine:

Souvenir, Souvenir, que me veux-tu?)

În cîmpiile palmelor arse...
Mi-am lăsat fruntea adesea
Ca să-nzăpezesc un nume în mine
(*Declin*)

Acum, evocată, povestea dragostei fervente se deapănă, de la început, cu preştiinţa tristului său sfîrşit:

Mîine

Mîine — cînd peste ora de-acum amintită silabic
Vor înflori — ca un lujer amar — deznădejdile toate...
Am să-ţi caut imaginea gurii în crucea trifoiului mic.

Şi, într-adevăr, a rămas singur:

Dezolare

Tac şi mă zvînt aşteptînd. Mă frîng pe tăceri împietrite...
Pe tine — ca pe un joc cu zăpadă — în suflet te am
Zăvorîtă. Cu tine mă mişc, cu tine privesc prin geam
Cum cerul îşi fulgeră ploile ce cad despletite.
Vai! Cîntecul porţii a murit; nu-i nimeni să bată!
Uitat e-n broască zăvorul şi florile-n glastră se frîng.
Cu amintirea ta — melc pe tulpina trecutului — strîng
Degetele mici şi seci de la mănuşa uitată.
... E grea — cum un lacăt închis —
Despărţirea de tine...

Se simte refuzat sau ignorat. Şi s-ar dărui:

Ah! cum să mă am, cum să mă dau
Flămînzilor, pîine la cină?

S-ar jertfi, cu o voluptate supremă; are nevoie să iubească, dar să fie şi el mîngîiat, consolat:

Deprimare

Am să-ntind pentru sosirea cuiva aceste mîni?
Poate rătăci pînă aici
Vreo privire — prietenă veche — poate?
...Mă pierd ca un chiot; nu-i un umăr pe care să-mi las
Fruntea aceasta:
Ar sui atîta aromă în odihna păscută!
...Ce-am mai rămas?

Dar iarăşi, spectrul singurătăţii. Nu-şi trăieşte viaţa! Ar fi trebuit să fugă:

De-aş fi plecat prin ţara asta cînd
Sufletul nu păşise spre deznădejde încă.

Dar:

...Am rămas aici, mereu înrădăcinat.
Ţipătul mi-l sînger în palma ovală.

Poezia lui Alexandru Călinescu este o poezie minoră, îmi şopteşte o voce critică rea.

Dar această poezie, făcută din nostalgia plecărilor, a amintirilor, are mari posibilităţi de vibrare, emoţie prelungită şi difuză.

Este un poet ale cărui versuri se şoptesc în serile triste — şi un poet care nu poate să fie iubit.

Reporter, anul II, nr.50, 13 dec. 1934, p. 2.

CRONICA LITERARĂ

I. Peltz: *Foc în hanul cu tei*
Anişoara Odeanu: *Într-un cămin de domnişoare*
M. Sadoveanu: *Nopţile de Sînziene*
M. Costin: *Şoimii patrupezi*

Evident, numai printr-o nenorocoasă coincidenţă sunt destinat ca, tocmai acum, cu ocazia recenzării cărţii d-lui I. Peltz — care îmi este aşa de simpatic — să spun lucruri ce nu au nici un fel de legătură cu valoarea noului dumisale roman.

Am căpătat o greaţă teribilă numai auzind numele sociologiei, psihologiei, istoriei, literaturei, psihoanalizei, portretisticei şi tuturor oglinzilor în care se mai vede chipul omului. Romanul în special mă irită de moarte.

Cine ne-a convins oare că oamenii sunt aşa de interesanţi încît să nu facem nimic altceva decît să ne ocupăm de ei, din veac pînă-n veac? Romane, drame, tragedii, epopei etc... în care oamenii plîng, se jeluie, pe diferite modulări de cotoi călcaţi pe cozi.

Să nu ne mai intereseze balele şi sudorile omeneşti. Nu ajunge că ni le mirosim, noi înşine, în fiecare zi?

Veşnic cu nasul în propriile noastre euri, nu vedem niciodată ce se întîmplă în peisagiu şi nici mîinile cereşti care, poate, ni se întind în timpul acesta.

Dacă prima epopee nu era suferinţă, prima epopee, şi prima tragedie, şi primul roman sociologic–psihologic ne pot sătura în schimb pentru toată viaţa şi civilizaţia.

De ce cetim romane? Din spirit mahalagesc, din promiscuitate; din maladie. O! O! greaţa cu care mă regăsesc în toţi oamenii, în toate episoadele, în toate geografiile!

Aceeaşi inteligenţă, aceeaşi prostie, aceeaşi călcare, aceeaşi încălcare. Mediocritate a condiţiei umane.

Şi dacă este vorba de bălăcire, unde este mai multă bălăcire decît în I. Peltz? Mai mult sirop, falsificat cu sare, lămîie şi iaurt? Sarea şi lămîia se numesc dramă — sau se numesc luciditate.

Îmi cereţi să vă vorbesc despre carte? Adică şi despre această carte, a 10 000 000 000 000 şi una carte în care e vorba de aceiaşi ovrei sau români, ironizaţi sau deplînşi? Ce vreţi să vă spun de sumedenia de şarje facile, de spînzurători şi spînzuraţi, de oameni slabi care se îngroaşe?

Măcar de-ar fi d-nul I. Peltz într-adevăr „rău", cum, desigur, îşi închipuie că este. Dar se crede prea deştept, prea fin, pentru a fi rău.

Ce vreţi să mai ştiţi despre acest roman? Că l-am citit pînă la pagina 153 (chestia cu lemnarul şi cu Ghiocel, copilul care a murit), că am făcut eforturi supraumane să citesc şi pagina 154, în care e vorba, neapărat, de o nouă moarte a unui alt ghiocel şi de un alt lemnar sărman sau aşa ceva? Să vă mai spun că, după toate criteriile — de care *je m'en fiche* — de valorizarea şi de ierarhizarea operelor de literatură, romanul d-lui I. Peltz este foarte bun, foarte bun, foarte bun? Şi că, dacă vă place, nu aveţi decît să-l citiţi? Dacă vă place — înseamnează: o să vă placă, fără îndoială. Să vă placă! Mă spăl, nu numai pe mîini... Bălăcire plăcută!

*

Domnişoara Anişoara Odeanu este senină. Cartea d-sale (*Într- un cămin de domnişoare*) este, fără îndoială, mult mai slabă literar decît a d-lui Peltz. Dar o prefer, de departe.

Mai întîi, cartea d-şoarei nu este umană: adică, nu are tragisme, căderi, ironii prea grave, răscoliri, lacrimi. E o carte pe care autoarea abia are inteligenţa să o scrie şi care cuprinde minimum de inteligenţă. Nu vreau, Doamne fereşte, să spun că autoarea este mai puţin deşteaptă decît Peltz. Dimpotrivă. Dar ştie să elimine inteligenţa — care este toxică, întotdeauna. Ştie admirabil să trăiască o viaţă de animal tînăr, o viaţă biologică aproape, pe care inteligenţa nu o dezminte, nu o combate, nu încearcă s-o domine, ci se lasă dominată şi o serveşte. Inteligenţa îi dă un fel de floare sau de lumină. Dar inteligenţa în doză mică; restul de inteligenţă se astupă: să nu devină majoritară şi să nu-şi ia nasul la purtare.

E o carte de humor. Chiar cînd e vorba de tristeţe, de sentimentalitate, de un pic de dragoste. Un humor realizat cu mijloacele cele

mai simple din lume. Un dar de a surîde de toate lucrurile şi tuturor lucrurilor. Un dar (pe care eu, personal, îl invidiez, vreau să mi-l apropiu, îl teoretizez, mă laud că îl am şi nu îl am) de a nu privi viaţa în serios, de a „efleura" viaţa.

Uneori verva poate să pară exagerată, voită: „spumosul" frazelor poate să nu fie, uneori, decît goală zarvă şi zăpăceală. Dar, odinioară, o asemenea zarvă şi o asemenea zăpăceală a salvat Capitoliul. Astăzi, poate să salveze buna noastră stare de viaţă; astăzi, cînd lumea modernă este asediată de primejdiile atîtor agonii şi dezastre, sunt vital necesare şi salvatoare lucrurile acestea care deconcentrează şi care aruncă peste zidurile cetăţii toxinele inteligenţii. (Inteligenţă? De ar fi măcar inteligenţă! Dar fiindcă stupiditatea omenească se numeşte inteligenţă, s-o numim şi noi inteligenţă.)

Sunt totuşi şi lacrimi în cartea Anişoarei Odeanu. Dar ca ploaia într-o zi de vară. Inteligenţa, agerimea autoarei se vădesc în efortul reuşit de a rămîne pe deasupra, la suprafaţă: de a nu se înnămoli în durere (o! reuşeşte! abia o atinge cu o aripă), care este murdară şi inestetică. De a nu plînge — o, foarte rar! — decît lacrimi care se usucă cel mai repede. Este un refuz al adîncului, o scîrbă de tristeţe. Şi, poate, cine ştie, o astupare a urechilor.

*

Mihail Sadoveanu a scris *Nopţile de Sînziene*, o nouă carte romantică. Un francez vrea să taie, să exploateze o pădure a unui senior român. De ce un inginer francez? Fiindcă nu mai sunt la moda literară arendaşii şi exploatatorii greci sau ovrei. Iar d. Mihail Sadoveanu nu poate renunţa la vechile şi cam sămănătoristele sale obiceiuri, metode şi terapeutici.

Ce se întîmplă? Vi l-a spus d. Mihail Sadoveanu de mult. (Din *Venea o moară pe Siret*, din *Iorgu de la Sadagura*, din *Boieri şi ciocoi.*) Ţăranii se opun. Nu vor să se prăpădească pădurea. Fac fel de fel de mizerii inginerului francez. Se arată, mascaţi în haiduci, prin păduri şi sperie pe toţi lucrătorii exploatării.

Dar mai realizează şi o sumedenie de sentimentalisme filo-boiereşti, filo-conservatoare, pentru netăierea pădurii, care îl cam înduioşează pe seniorul român, o pun în dilemă de conştiinţă pe sora seniorului român şi îl încurcă pe inginerul francez, care are impresia că a dat peste nişte nebuni şi peste un romancier inoportun.

Pînă la urmă, seniorul român nu mai vinde pădurea. Sora seniorului român refuză să ia în căsătorie pe inginerul francez. Inginerul

francez pleacă. Şi sora seniorului român (şi moldovean, cum e firesc, cum aţi ghicit) se mărită cu un fel de argat-şef, cu o ţoapă romantică. Semnificaţia: decît un franţuz, mai bine o ţoapă. Adică: clasa boierească se reîntoarce la pămînt.

Semnificaţia îmi place. Dar romanul mai puţin.

E scris cu un pitoresc sadovenist pe care încă de multă vreme îl gustă profesori secundari şi mai puţin, poate, candidaţii la bacalaureat, dar care produce nu ştiu ce impresie de decoruri de carton, de rechizită de teatru sau de filme *à la* domnul Igiroşianu.

Încolo, stilul este frumos şi natura bine descrisă.

*

Nu cunoaşteţi pe d-nul M. Costin? D-l M. Costin nu a scris numai *Şoimii patrupezi*, ci şi *Poezii*, ed. „Studio", *Vioara, maeştrii şi arta ei*, „o traducere după H. Birlioz", *George Enescu, critică şi biografie*, *Un geniu al neamului românesc*, *Muzica românească* şi lucrări muzicale: *Şcoală de vioară*, prelucrată după Hofmann în patru caiete, *24 studii melodice*, trei capricii p. vioară cu pian, *Balada lui Porumbescu... în transcripţie de Concert* — şi mai are sub tipar mai multe lucruri.

Nu am avut decît timpul să mă uit prin patru sau cinci pagini din cartea nouă a d-sale (*Şoimii patrupezi*, ed. „Studio", Tg. Mureş). A fost destul să-mi dau seama că îl prinde pe d. Em. Ciomac cu mîţa-n sac, punîndu-l pe două coloane şi dovedindu-l plagiator; că d. M. Costin are nerv polemic. Dar e ruşinat. E provincial. Iubeşte pe „Nietsche" (ortografia este a d-sale), care, de altfel, îi răspunde foarte graţios şi-i scrie o prefaţă. (Nu rîdeţi: e exact. Vedeţi cartea.)

Ghinionul d-lui M. Costin, prin urmare, este acesta: e provincial. Dacă nu ar fi fost provincial, nu ar fi avut nevoie să scrie decît o singură carte la Bucureşti tipărită şi ar fi fost genială conform legii: „Orice scriitor bucureştean este genial. Orice scriitor provincial este scriitor provincial."

D-le M. Costin, mutaţi-vă la Bucureşti.

Reporter, anul II, nr. 51, 22 dec. 1934, p. 3.

AMBIGEN

Două teme mai au, astăzi, actualitate literară: 1) tema *socială* (revoluţia, societatea nouă, conflictul dintre individ şi societate, ne-

însemnătatea individului), reprezentată tipic prin André Malraux, şi 2) problema *sexuală*, dezbătută literar de D. H. Lawrence. Această problemă este de altfel subsumată de marxiştii şi materialiştii literari problemei sociale şi soluţionarea ei ar fi în funcţie de soluţionarea acesteia.

Problemele de spiritualitate, autenticitate, experienţă, cunoaştere, lirism sau epicism pur au dispărut, spre sărăcia literaturii. Numai că marii scriitori ca André Malraux includ şi aceste problematice.

Prin literatura sa confesională, individualistă — deşi agonic individualistă — d. Octav Şuluţiu este inactual şi în întirziere... cu cinci minute. Acum un an, doi, era în plină actualitate. Prin problematica sa sexuală, d. O. Şuluţiu este actual, încă.

*

Eroul romanului *Ambigen*, deşi crede că „un om nu poate asculta jelania altuia fără nerăbdare şi fără să se amestece pe sine în confesiunea lui" (p. 11), scrie ca să se elibereze prin mărturisiri, ca să fie ascultat, ca să fie consolat: „Cînd scriu, aud răsunînd fiecare cuvînt în urechea a mii de oameni şi am impresia că-mi răspund chiar. Aud vocea lor obosită de ascultare, ducînd mai departe suferinţa mea, alături de alte inimi... Şi mă bucură perpetuarea acestei dureri." (p. 12)

Toată cartea este, într-adevăr, o durere. O durere care nu se purjează, nu se eliberează de ea însăşi. De altfel, toţi oamenii care au fost refuzaţi de viaţă („Stau la poarta vieţii ca un căţel") au o dragoste neliberă, vicioasă, întoarsă, pentru propria lor durere, care este singura lor viaţă. Oamenii care au suferit la periferia vieţii nu ştiu să moară. Nu ştiu să moară, pentru că nu au trăit, înainte; înainte de a muri, trebuie să fi trecut prin viaţă. Iată de ce, Di nu ştie să renunţe la dorinţa de a mai fi iubit şi la el însuşi. (Sfirşitul cărţii, după cum se va vedea, nu este o renunţare, ci o epuizare, o sleire, o răcire prin oboseală, o neputinţă de a mai dori, în care nu mai viază decît dorinţa de a mai dori: „Aş vrea să vreau ceva... simt o vagă nevoie de altceva"... p. 166) Iată de ce, deşi individualitatea lui este mizerabilă şi ruşinoasă, nu vrea să renunţe la ea: „urăsc mulţimea" (p. 89); „nu vreau număr de ordine, nu vreau ordin şi supunere" (p. 170).

*

Di, personajul central al romanului, nu are destulă tărie, destulă voinţă pentru a se depăşi, pentru a-şi înfrînge timiditatea, pentru a şti să renunţe, pentru a şti să moară. Nu poate face nimic şi durerea lui este durerea unei permanente şi repetate dureri, cu situaţii identice şi identice uneori pînă la monotonie, tradusă în tehnica romanului prin stagnarea acţiunii. Şi din acest punct de vedere, Di este mediocru şi... cum spune el, feminin. Dar trăieşte această durere cu o intensitate aşa de mare, încît izbuteşte să ardă impurităţile acestei literaturi de mizerii şi acest nedemn cabotinism al laşităţii, al repulsivului, al subteranului: „sunt bolnav" (p. 10). Revolta împotriva urîţeniei lui (totuşi, cabotinismul mărturisirii indică, pînă la urmă, o complacere în această urîţenie fizică şi morală), a servilismului său sentimental, capacitatea lui de a suferi, de a fi acut în durere, salvează, purifică confesiunea lui Di, care reuşeşte astfel să treacă pe poarta strîmtă a realizării estetice.

Di, într-adevăr, nu are nici o milă faţă de sine; nu dispreţuieşte pe nimeni, dar se dispreţuieşte, se urăşte pe sine, şi nu izbuteşte totuşi să se ucidă sau să se depăşească, se complace în ura asta de sine; se priveşte în oglindă şi se judecă fără nici o indulgenţă, îi e scîrbă de el, îşi dispreţuieşte ridicolul: „cu mine se juca cum s-ar fi jucat cu un păpuşoi de pîslă" (p. 38) sau, mai ales: „mi-e scîrbă de mine, mi-e grozav de scîrbă. Mă detest. Sunt hidos şi laş, ros de uri mărunte..." (p. 81); „suflet instabil balansînd între neputinţă şi ambiţie"; „ca de mine, nu mi-e de nimeni mai scîrbă".

Şi toată această scîrbă de sine constituie justificarea literară a „cazului Di" şi ascuţişul durerii, frumuseţea romanului: „Sunt dezorientat... cu o groapă... adîncă în inimă..." (p. 25)

Toată povestea asta ar putea fi vulgară, şi vulgar sentimentală, dacă n-ar fi atît de acută: acută în patosul lirismului, al confesiei, al dispreţului de sine şi al povestirei.

Nu e, de pildă, nimic pornografic în toată cartea. Scenele erotice sunt răscumpărate de un dramatism, de un simţ al ruşinosului, al căderii, al păcatului; naturalismul lor, vulgaritatea cu care ţine povestitorul însuşi să le sublinieze, să le flageleze, să le satirizeze izbuteşte să le spiritualizeze, să alunge orice caracter erotic. Şi alături de aceste scene crude, tari, ca o dovadă de lirismul ascuns, de „virginitatea sufletească a lui Di", stau povestea Judithei (care ar putea fi izolată, constituind una din cele mai frumoase nuvele idilice din literatura noastră), sau dialogurile dramatice dintre Di şi Ata.

Povestea Judithei este, de altfel, mai umană şi — dacă cuvîntul nu este compromis — mai poetică. Nenorocitul Di nu se mai urăşte, aici, ci se compătimeşte: „Am umblat pe sub balconul ei pînă cînd am simţit că încep să mă umilesc. A trebuit să treacă mult pînă cînd am simţit-o. (Şi fraza asta din milă, nu din dispreţ:) O, eu sunt cam nesimţit din fire." (p. 85)

Acest ins, acest Di care se dispreţuieşte, este totuşi, prin durere, prin fervoare, prin adîncime, prin acuitate, cu mult superior femeilor iubite, pe care le admiră, care îl intimidează şi care sunt sau gîsculiţe, ca Eveline, sau fiinţe mediocre, meschine şi calculate (ca Ata).

Astfel, Ata, mediocră şi incapabilă de dăruire, de fervoare, îi pretinde lui maximum de fervoare şi de sacrificiu: „Să renunţi la orice obligaţie" (p. 41), pentru ca în schimb să-i refuze absolut totul: „Dar te iubesc, Ata" — „Nu e destul", îi răspunde ea, orgolioasă şi mediocră. Îi pretinde excepţionalul, deşi ea nu este nimic mai puţin decît excepţională.

*

Şi aşa se va sfîşia Di, printre femei mediocre, incapabil şi el să se dăruie şi totuşi ahtiat de a se dărui. Toată viaţa lui şi toată valoarea lui va consta în această sfîşiere, în faptul acesta că este refuzat, permanent refuzat, blestemat de a fi refuzat, respins „ca un căţel la poarta vieţii".

În clipa în care toată această ardere se va stinge şi cînd această tensiune va cădea, cînd Di va muri fără a fi trăit, va fi obosit fără a fi renunţat, sătul fără a fi gustat din nimic, va dispare şi interesul literar al cărţii şi interesul documentar pentru Di. Şi autorul înţelege acest lucru şi încheie cartea, în momentul cînd „Totul e cum nu se poate mai bine, în cea mai proastă dintre lumile posibile" (p. 212). Di se îngroapă în platitudine — după ce a urcat la culmile torturei şi ale fervoarei — inert, căzut.

Di este astfel tipul cel mai pur al ratatului.

*

E neizbutită în această carte orice încercare de a „gîndi", de a „formula": şi este şi într-asta o deficienţă, o lipsă de virilitate spirituală. Di nu poate decît să se jăluiască. Dar ca să nu închei cu un cuvînt defavorabil, trebuie să citez această admirabilă imagine: „(Judith)... nu ştia decît puţin limba mea şi pronunţa cu sfială, de parcă ar fi călcat alegînd pietrele să nu-şi murdărească pantofii".

Facla, anul XV, nr. 1 374, 29 aug. 1935, p. 2.

EFORTUL ARGHEZI

Vrui, cititorule, să-ţi fac un dar...
O carte mică, o cărticică...

T. Arghezi se ţine de fleacuri. Întru preţuirea lui T. Arghezi nu ar fi rău să ţinem seamă de dispreţuirea de azi a poeziei lui Victor Hugo, ale cărei principii, *mutatis mutandis*, le reprezintă, cu o vervă mult mai puţin prodigioasă, poetul român. Ca şi poetul romantic, devenit bătrîn, T. Arghezi este devenit sentimental, deşi nu a avut niciodată o sensibilitate adevărată, adîncă, şi halucinat de sexualitate. E drept că aceste lucruri, mai puţin sensibilitatea, anestetice, nu pot scădea şi nici creşte valoarea în sine a poeziei argheziene. Dar ceea ce scade în mod inevitabil orice sorţi de menţinere la oarecare altitudine lirică este gingăşia făcută (izmeneală) şi trucurile evidente, de care poetul nostru abuzează. Cuvintele lui sună, astăzi, mai „potrivite" decît oricînd şi ceea ce izbuteşte să facă mai bine acum este, pur şi simplu, copierea unui arghezi de altădată.

Astfel, vechea tehnică a contrastelor şi geniul său verbal, devenit mecanic şi la îndemînă:

Puteam să ştiu că-n zeama ei suavă
Albastră-alburie, era otravă?

Dar „florile de mucigai" îşi repetă şi ele imaginile:

Şi a scos nişte picioare lungi
Din două pungi
Flutureşti, de mătase.

Iar suavitatea este regizată cu aceeaşi tehnică cu mii de reţete:

Maică tristă, maică suavă,
Eşti bolnavă,
De seninătate şi slavă.

Cel care era „ţepos şi aspru-n îndrîrjirea-i vie" nu a devenit numai facil, ci şi comod. Este devenit „înţelept" şi cuprins de o împăcare sentimentală, dulceagă, neadîncă, cu cosmosul şi, ca orice babă evlavioasă, cu Dumnezeu:

Cîte puţin sunt dator
Fără să-mi fi dat nimic, tuturor.
Şi lemnului uscat, şi bălţii stătute,

Şi florilor, şi pietrelor, şi vitelor bătute,
Şi oamenilor din răstignire.

lucru, de altfel, care a mai fost trăit, dacă nu mă înşel, de Francisc din Assisi şi care a mai fost pus pe versuri şi de Francis Jammes.

Uneori însă, regia lasă loc unei emoţii umane mai calde şi resemnate:

Mă uit în cer, mă uit în pămînt.
M-am întrebat cine sînt.
Gînduri se duc, vin
Din vînt, din senin,
Ca nişte păsări rotunde,
Încotro? De unde?

versuri a căror valoare constă în simplitatea lor, în eliberarea de tehnică, de vocabular, de metaforă.

Ceea ce a voit să fie nou în această „cărticică" (corect: cărţulie) este manierismul biblic unde, sub pretext de înfrăţire cu pămîntul lui Dumnezeu, de senzualitate puternică, cosmică, cum e aceea a *Bibliei*, T. Arghezi a izbutit să fie pornograf:

Cel-de-Sus şi din veac binevoieşte
Să-şi scoboare sfintele scule
Pînă la tubercule,

libidinos:

Ca nişte omizi lungi lipite de tine,

şi obsedat de sexualitate. Legătura cu lucrurile nu este, astfel, o înfrăţire spirituală întru Domnul, ci carnală, telurică:

Pe înserate,
Pe copitele îngenunchiate,

dar simbolurile sexuale şi freudiene merg departe:

Cu braţele şi pieptul voi despica poiana
Şi buruiana.

Evident, nu suntem moralişti şi nici monahi şi nu refuzăm senzualităţii exacerbate intrarea în poezie; dar, aci, cade singură, fără forţă, epuizată dinainte, în simboluri maniereşti şi tîrîtoare libidinoase, neputînd trece porţile dificilei expresii literare.

Uneori, Arghezi se menţine la vechile altitudini, care însă sunt nu numai vechi, ci şi admirabile, dar incurabil şi exclusiv plastice:

Fereastra e cernită de un fag
De care-atîrnă noaptea neagră, toată, ca un steag.

Prin urmare, nu sensibilitate, ci sentimentalitate; nu senzualitate, ci libidine; nu forţă, ci manierism debil; tehnică veche, procedee infailibile (are mai mult *„d'un tour dans son sac"*), integrare aspirituală în Cosmos şi împăcarea telurică, vicioasă. În timpul acesta, poeţii tineri, moştenindu-i materialul şi utilizînd experienţa erorilor sale, îl depăşesc vii şi într-adevăr noi, creatori. De aceea, chiar dacă v-aş arăta şi cele cîteva imagini şi versuri încă bune, ele nu vă mai pot interesa. Oricît de isteţe ar fi, sunt uzate în fond şi nu mai pot să placă decît criticilor literari cu pretenţii mărunte.

Ce-a devenit Arghezi?

Ce să facem cu Arghezi? Ne-o spune singur, într-un moment de luciditate:

M-am îmbătat? Am murit?
Lăsaţi-mă să dorm... M-am copilărit...

Să respectăm testamentul lui Arghezi. Să-l lăsăm să moară.
Nu ne va mai preocupa.
De mortuis...

Ideea românească, anul I, nr. 2–4, iun.–aug. 1935, p. 155–156.

MIRCEA ELIADE ŞI ŞANTIERUL

Deşi încearcă să se revolte împotriva decenţei publicării jurnalelor intime, publicare însoţită totdeauna de scuze, d. Mircea Eliade îşi publică propriul jurnal intim atenuîndu-i intimităţile, pe cît se poate („am suprimat un număr însemnat de pagini, în care era vorba de mine", *Prefaţă*, p. 8), şi scuzîndu-se, într-un labirint de teorii de altfel contradictorii sau banale.

Orice poate fi trăit este valabil. Adică, cum spune autorul, „tot ce e viu se poate transforma în epic", desigur, şi în liric şi în dramatic, nimic mai adevărat, cu atît mai mult cu cît este cîştigat, nu de ieri, în estetică, principiul că nu există subiecte anestetice. Iar despre autorul-erou al jurnalului, încercîndu-se să se descotorosească

de el, d. Mircea Eliade spune că nu-l mai recunoaşte, că l-a înstrăinat făcînd din el un erou de roman, iar din jurnal un adevărat roman, căci îşi revendică dreptul de a putea face operă de artă (roman) din toate întîmplările şi preocupările erotice, metafizice, politice, ştiinţifice etc. ale unui om.

În primul rînd, lucrul acesta, trebuie s-o recunoaştem, se subsumează principiului de mai sus; în al doilea rînd, a mai fost revendicat la noi de d. Camil Petrescu pentru Ştefan Gheorghidiu şi, în al treilea rînd, d. Mircea Eliade, după ce şi-a revendicat acest drept, care sfarmă limitele, îşi exprimă totuşi regretul de a fi făcut un roman, căci romanul „limitează". Dar contradicţia se poate urmări pe mai multe planuri, întîi, prin faptul că pînă la urmă declară că tot sunt preocupări anumite care nu mai pot interesa (adică nu pot fi operă de artă, roman, căci *Şantier* e un roman, indirect, dar roman), în al doilea rînd, pentru că, spunînd că totul poate fi material de roman, totul poate constitui un roman, toată viaţa, toate trăirile, romanul nu mai este limitat decît în măsura în care viaţa însăşi este limitată. Şi principiul lui André Gide, pe care îl aplică de altfel şi d. Mircea Eliade, că romanul este transpunerea vieţii pe un alt plan, dar în acelaşi tempo, ar putea, dacă d. Eliade ar fi conştient de ceea ce aplică, să-l scape de grija limitelor în roman*.

Dacă d. Mircea Eliade se leapădă de această carte şi de eroul care nu mai este el, care i-a purtat doar numele, care este un străin,

Totuşi, romanul este limitat, dar din alte motive decît cele prezentate de d. Mircea Eliade. Şi este limitat, dacă este cîtuşi de puţin organizat, pentru că „alege", pentru că nu urmăreşte decît o problemă sau o singură serie de probleme, pentru că nu începe decît ceea ce va avea, dacă nu sfîrşit, dar cel puţin urmare, dezvoltare; în viaţă însă şi în jurnal, sunt lucruri care apar o dată, care nu mai au urmări, care se pierd, cărora nu le mai dai de urmă, pe care le uiţi; lucruri care au părut semnificative, importante, fructuoase şi pe lîngă care ai trecut sau care au ratat: potenţele neîmplinite. Şi aceste lucruri devenite nesemnificative, ratate, raturate, îmi par cele mai semnificative şi cele mai intrigante. Intrigante nu pentru că „povestea care n-a fost scrisă e mai frumoasă ca oricare", cum spunea poetul, ci pentru că sunt ispitit să cred că pe acolo putea fi drumul, prin ele depăşirea, sau mîntuirea, sau trăirea cea mai adîncă, şi că le-am evitat sau le-am pierdut, din întîmplare dar, poate, şi pentru că spiritul nu le-a putut stăpîni. Nu ratează lucrurile facile, ci numai cele mai dificile şi mai bogate. Şi sunt semnificative pentru că sunt simbolul cel mai clar al morţii. Aşa ne vom pierde noi înşine şi viaţa noastră, fără amintire, fără rodire, fără urmă. Nu o să mai fim găsiţi niciodată, decît în registrele galbene, moarte, ale Universului.

un mort, este pentru că, în realitate, acest mort este foarte viu, este foarte prezent, este însuşi d. Mircea Eliade din 1935 şi de totdeauna, pentru că nici astăzi d. Mircea Eliade nu a soluţionat sau depăşit problematica acestei cărţi şi poate, cel mult, a renunţat să o soluţioneze. Îi este atît de actual acest *Şantier*, încît d. Mircea Eliade e obligat să suprime multe părţi din el — lucru care se resimte — dînd diferite pretexte: „ininteresant", contrazis şi infirmat prin afirmaţia făcută că „totul e interesant, dacă e trăit"; sau: „nu se poate publica, pentru că numai în străinătate ar putea fi tipărit un jurnal", fapt care contrazice şi infirmă înstrăinarea de acest jurnal. Cînd declară că publică *Şantier* fără jenă, aşa cum este, tăiat unde era jenant, bravează, căci îl publică jenat şi timid, deşi motivele de jenă mai mare au rămas în sertar.

Dacă ar fi să-l credem, jurnalul ăsta nu ar exista: căci a suprimat, spune d. Eliade, şi amănuntele şi lucrurile prea locale, dar şi analizele prea generale, descrierile ţinuturilor, dar şi problemele de istoria religiilor, filologie sau filosofie — adică propria sa problematică, deşi, după cum o spune d. Eliade, „viaţa e şi filosofie" şi pentru un gînditor este chiar numai filosofie — şi obsesiile sale carnale; au rămas numai oameni epici, deşi creaţi şi liric, cum spune — adică propriile sale obsesii; dar, admiţînd că sunt creaţii epice, nu ele „interesează" în primul rînd în roman, ci Mircea Eliade însuşi, care — fără să ştie? fără să vrea? — apare dintre lucruri, spre norocul *Şantierului* şi al cititorului, din India exotică, el, liric dintre figurile epice, din mijlocul obsesiilor sale şi a problematicii sale; iar oamenii lui sunt „două duzini de oameni vii", şi nu oameni în genere, tocmai pentru că au anumite trăsături locale (şi obiceiurile sale). Iată de ce sfătuiesc pe cititori să nu citească prefaţa, care i-ar încurca, ci însuşi *Şantierul* unui om, cum îl vor vedea, contradictoriu, sceptic, confuz, extraordinar de viu, de patetic, de dinamic, pasionant, rău, egoist, lucid, de o luciditate rea, printre contradicţii; un om egoist, fără suflet, fără inimă, fără puterea de a compătimi („ce legătură am eu cu toţi oamenii aceştia care suferă, se reproduc, şi mor?"), dispreţuitor fără motiv, şi fără putinţa de a iubi („nu ştiu cum să iubesc", p. 229), fără blîndeţe („aş vrea să mîngîi, nu pot", p. 230), fără legături cu transcendentalul şi de aceea cu mari nevoi de spiritualitate; cu o falsă asceză, ştiinţifică şi nu spirituală, şi pe care nu o poate realiza pentru că e teluric, trepidant, sexual; cu o forţă vitală rară şi însufleţit de ambiţii pe care nu le mărturiseşte, dar care se întrevăd la tot pasul şi care îl dinamizează: un om necontemplativ, prin excelenţă

dramatic; necerebral şi fără spirit critic, fără putere de selectare a valorilor, de alegere, din pricina forţelor telurice care îl atrag necontenit şi-i întunecă inteligenţa. O timiditate ar fi vrut să atenueze aceste lucruri, pe care temperamentul său nu le-a putut opri să explodeze.

De ce Mircea Eliade a scris *Şantier*? Ne-o spune singur: „Mi se pare că mi-am pierdut timpul în zadar, dacă nu sunt în stare să scot, din ziua întreagă, măcar o pagină de «viaţă». Spaima pe care o am să nu mă consume viaţa de toate zilele. Graba de a mă aduna în fiecare seară, în faţa caietului acesta şi a-mi asigura nemurirea". Prin urmare, dragoste de sine şi frică de risipire, de moarte. Din acelaşi motiv, Proust a scris şi el *À la recherche du temps perdu*, ca să-şi readune în pocal viaţa — scursă în fluviul duratei bergsoniene — prin procesul creaţiei artistice care înseamnă retrăire a vieţii, o trăire inversă, de la momentul prezent, care cuprinde trecutul cum apele la vărsarea în mare cuprind apele izvoarelor, spre trecut, spre izvoare; căci „poetul ridică (readună) invers însumarea de harfe resfirate ce-n zbor le pierzi".

Numai că jurnalul nu readună, ci fixează, ca entomologul, cu acul, mici cadavre, efortul de însufleţire artistică rămînînd pe seama cititorului. Dar nu motivul pentru care a fost scris *Şantierul* ne interesează acum, motivare, de altfel, modernă şi curentă a artei. Ne mulţumim cu această explicaţie, pe care nici autorul nu o repetă şi vom căuta să pătrundem în însăşi substanţa *Şantierului*.

*

Înainte de a începe seria de grele eforturi intelectuale pentru care vine în India, autorul este trist. E trist pentru că nu ar vrea să se înscrie la universitate şi să continue aceeaşi viaţă intelectuală şi e trist pentru că este obosit înainte de a începe. Şi totuşi, va lupta îndîrjit, eroic, cu oboseala, cu dezgustul, şi toată drama *Şantierului* se rezumă la această luptă înfricoşătoare, pentru înfrînarea tinereţii, a poftei de viaţă, a imensei sale pofte de aventură şi vagabondaj, de trăire cu fervoare pasională a vieţii — care, alternativ, îl înfringe şi este înfrîntă. Această nesătulă sete de viaţă, de desfrîu, de liberare a instinctelor trebuie totuşi învinsă, trebuie să renunţe la ea şi renunţarea la viaţă trebuie să fie realizată prin asceza intelectuală a omului de ştiinţă. S-ar realiza numai prin această asceză, intelectuală. Şi pentru lipsa de preocupări realmente transcendentale ale lui Mircea Eliade această asceză, care nu este spirituală, ci numai

intelectuală şi laică, este deosebit de caracteristică. Neputinţa de a se înfrîna, cu cît totuşi voinţa este mai dîrză, mai eroică şi mai trepidantă, este în fond deprimantă şi jalnică şi nu îi va fructifica niciodată asceza intelectuală (nu-i va întări voinţa, nu-l va întări moralmente, nu-l va face să devină om de ştiinţă, nu îl va construi, ci îl va exacerba; şi, cu atît mai puţin, nu-l va spiritualiza, de vreme ce nu e spirituală, ci neputinţă de a realiza asceza). Şi căderea, care, cu cît va fi mai de sus, cu atît va fi mai dramatică şi care îşi va afla drept compensaţie, o valoare estetică egală cu înălţimea de la care s-a prăvălit ascetul. Şi trăirea dramatică după cădere, fie cu nostalgia ascezei, fie pătimaşă, părăsită aventurei, cu totală uitare a ascezei, ca o fugă, face într-adevăr valoarea de seamă a romanelor lui Mircea Eliade şi frumuseţea dramatică — acel caracter îndîrjit, nemulţumit, aspru, revoltat, mustrător al mărturisirilor, polemicilor, eseurilor şi articolelor sale.

De altfel, ca o ispită, în timpul eforturilor sale, un sentiment al zădărniciei tuturor lucrurilor, tuturor activităţilor îl slăbeşte, îl întristează, îl macină.

Căci nu o dată, ci tot timpul îl cuprinde „scîrba de idei... sentimentul pustiului, al unei inutilităţi universale" (p. 42) — lucruri care îi apar în plină lumină şi pe care ar vrea să le uite în înfrigurarea muncii, dar şi în înfrigurarea „trăirilor", şi care nu îl părăsesc, în realitate, niciodată. Şi această atitudine sceptică se întîlneşte prea des pentru a fi socotită o simplă criză, o simplă slăbiciune trecătoare. Căci, de cînd mărturiseşte că „însăşi ştiinţa îi pare atît de indiferentă" (p. 68), îi mor atît de mult toate, încît îmi vine să cred că aşa-zisele sale „crize de nominalism" constituie esenţa nemărturisită şi drama a doua, mai adîncă şi originară, a spiritului său. Năzuinţa lui la spiritualitate nu este decît disperată — Mircea Eliade e, şi el, un disperat: „nu se poate ca toate astea să nu-şi aibă un rost, o ţintă" (toate astea: adică şi asceza, şi aventurile, trăirile), strigă el cu imensa spaimă că într-adevăr lucrurile nu ar avea nici un rost, nici o ţintă. Şi această spaimă i-a generat ortodoxia, falsa spiritualitate care îi acoperă, dar nu-i soluţionează necredinţa. De altfel, ştie bine uneori că lucrurile nu au nici un rost, nici o ţintă şi nici o eternitate: întîi, cînd scrie *Şantier*, ca să-l treacă în nemurirea în Cultură, acest reziduu, această păcăleală a Nemuririi spirituale; şi al doilea, cînd, în plinul trăirilor sale, suferă aşa de mult, încît sentimentul trecerii nemaifiind o spaimă, ci o consolare, se mărturiseşte, clar, de

la sine: „lasă că trece şi asta, Mircea Eliade, trece şi asta" (p. 239) — adică totul moare, totul e deşert, moare şi durerea asta, este deşartă şi durerea.

Drama nu se va termina cu sfîrşitul cărţii — care nu e nici sfîrşitul jurnalului. Eroul va merge, mereu, cînd într-o parte, cînd într-alta, alunecînd veşnic ca un gîndac care încearcă să iasă dintr-o cuvetă:

„Mă întreb dacă nu a venit timpul să ne eliberăm de primatul cunoaşterii prin inteligenţă, prin spiritul pur. Dacă nu trebuie să încercăm şi o cunoaştere globală, organică, prin pasiunile, entuziasmele, păcatele şi somnul nostru" (p. 250), adică: „biologie", ultimul refugiu al scepticilor.

Şi acest refuz, această abdicare de la inteligenţă, de la morala constituită (vezi mai departe convorbirea cu Hellen), nu mai este susţinută, compensată de nimic, căci nu-l mai ajută nici mistica „în afara inteligenţii şi în afara misticei" (p. 250); acest scepticism dureros, tragic, această „directă participare la viaţă" care nu îşi ajunge are o imensă, copleşitoare nevoie de orice mică siguranţă, de orice superstiţie sau fapt mărunt al inteligenţii care să-i satisfacă setea de precizie, nevoia de a pune puţină ordine în cosmos, care e pentru el haotic: „Ribeiro îmi dăruieşte astăzi două memorii entomologice de ale sale... Memoriile (tratînd despre anatomia unor larve) mă făcuseră fericit; este ceva lucrat în ele, ceva de efort precis, de rigurozitate ştiinţifică (deşi minimă) care mă încîntă... memoriile lui, întrucît sunt riguroase, fixate, canonice, ajută la stabilitatea cosmosului întreg... reprezintă aproape o dogmă ... Ribeiro participă la cunoaşterea universală ... prin valoarea cosmică a acelor precizări aşa de puţin însemnate în aparenţă... luptă contra confuziei, a haosului..." (pp. 264–265)

*

Mircea Eliade (nu vorbeşte niciodată de Dumnezeu în tot jurnalul) nu este un ortodox, şi nici nu a fost, deşi el a spus contrariul şi a militat pentru ortodoxia văzută (o spune el) de d-nii Nae Ionescu şi Mircea Vulcănescu; dar nu e intelectualist, după cum nici mistic.

Nu e intelectualist pentru că nu e preocupat de cunoaştere, ci de trăire. Nu e mistic, căci această trăire „organică, directă participare la viaţă" este biologică. Şi este sceptic, pentru că biolgia este refugiul scepticilor. Dar e în toate, pe rînd.

Ştiinţa în sine, o mărturiseşte, îi este indiferentă. E un sceptic şi logic, dar mai ales un „sceptic al trăirilor sale" — trăirile mor, nimic

nu îl duce la nimic, totul se uită. Şi atunci, pentru el, experienţele (şi iată aspiritualitatea) sunt discontinui, fără unitate, fără memorie, moarte.

Pe „trăire" se axează totuşi Mircea Eliade. Pe „trepidaţie". Aşa încît poate că pentru el „asceza" ia un caracter paradoxal de voluptate senzuală întoarsă şi nu ştiu de ce îmi vine să zic: „sexuală", poate fiindcă înseamnă o macerare, o biciuire, un masochism spiritual. Ariditatea ştiinţei, asprimea ei dificilă este necesară simţurilor lui exacerbate şi voinţei, care, sexuală, se vrea macerată de eforturi, de flagerări, ca de alcoolurile spirituale cele mai tari.

*

Şantier nu este atît de mult un jurnal la zi, cît un jurnal retrospectiv, lucru care, cum a voit autorul, îi dă mai mult un caracter de roman. Ceea ce displace din prefaţă şi din primele pagini ale *Şantierului* este o clară timiditate, o lipsă de acuitate, o frică de a spune nud. Nu îndrăzneşte să transcrie unele opinii despre oamenii din România şi mărturiseşte că: „Observ încă o dată că numai un jurnal scris în străinătate poate fi publicat fără jenă cu toate ororile şi naivitatea lui" (p. 32), dar nu publică aici jurnalul indian, ceea ce face ca jurnalul să nu mai fie jurnal, căci un jurnal nu poate fi niciodată decent, ci un curaj al ororilor, naivităţilor şi jenelor. Această timiditate şi această decenţă fac uneori ca însăşi tipică sexualitate a lui Eliade să fie înfăţişată atenuată şi minoră (şi, atunci, hotărît, obsesiile sexuale ale eroului lui O. Şuluţiu din *Ambigen* sunt mult mai tari, mai expresive, mai viabile esteticeşte). Dar, cu încetul, timidităţile, decenţele dispar cu desăvîrşire (nu se mai simt decît în absenţa paginilor nepublicate în carte) şi drama lui Eliade merge spre alte drumuri care pot fi, fără lezarea orgoliului, expuse.

La început, notele sunt, cum o spune el însuşi, neînsemnate şi „hazlii", lipsite de acuitate: dar cu cît înaintăm în lectură şi facem racordări şi-i descoperim sensurile, *Şantierul* devine mai viu, mai pregnant — lucru ajutat de faptul că autorul însuşi devine mai lucid, mai rău cu el şi cu ceilalţi (mai ales cu ceilalţi) şi mai înfrigurat. Este adevărat că nu prea ne dăm seama că suntem în India (decît în paginile, de altfel vii, de reportaj al luptelor civile), din cauză că autorul trăieşte el, prin el şi — după cum o ştie — nu lasă lucrurile să trăiască.

Afirmaţia de mai sus nu este infirmată de faptul că a ştiut admirabil să redea tipuri vii (Cynthia, Catherine, Ruth, Abadie, Vairat,

D., P. casnicul fără vocaţie, Tucci ş.a.), pentru că autorul nu le-a văzut decît anecdotic, neadînc, caricatural, incomplex, cu una din culorile lor numai, sau întrucît constituie o piedică mai mult în realizarea ascezii sale ştiinţifice. Acele cîteva tipuri generale cu care se autoelogiază d. Mircea Eliade au norocul de a fi caricaturale şi exotice, iar viziunea anecdotică, reporterićească, particulară, ca de document social, psihologic, erotic sau spiritual — bine dezvoltată (pp. 55–56 Catherine-Michael şi „osmoza suprasexuală"), spre norocul *Şantierului*.

Este caracteristic că, printre atîtea contradicţii, Mircea Eliade este lucid. Are o luciditate rea a situaţiilor false (întîmplarea cu Karr şi studentul indian care cere patru rupii; falsa complicitate cu Catherine), surprinde ridicolul, stupidităţile; este lucid, observator rău al său şi al oamenilor (moartea lui Ernest), dar asta nu prin faptul că este asentimental, ci pentru că este *indiferent*. Oamenii care suferă nu-l preocupă, îl irită (barbariile din timpul Revoluţiei civile nu-l întristează, ci îl irită, îl revoltă şi pe el, îl înfurie — ele lucrează asupra nervilor, nu îi declanşează mila). Dispreţuieşte pe Ruth; o suspectează; o vede proastă; de altfel, Ruth e o cădere, şi el este totdeauna lucid cu căderile sale.

Şi totuşi, pînă la sfîrşit, această luciditate aliată cu dezastrele sale „sentimentele" (cum ar denumi, dispreţuitor, d. Eliade dezastrele erotice ale altora) lasă un gust puternic de tristeţe, de amară înfrîngere, deci de emoţie, de participare măcar la propria lui dramă, care face ca această carte să fie umană, autentică, iar luciditatea faptelor mărunte total se îneacă în o lipsă flagrantă de luciditate, în confuzia, în noaptea contradicţiilor sale logice sau morale, a aventurilor şi căderilor sale.

Reproşez acestui jurnal faptul că nu e destul „în *négligé*" şi deci de nud, de sincer. Căci a ascunde unele lucruri înseamnă de asemeni a nu fi sincer, a nu fi adevărat. Şi, pe de altă parte, nu mă pot opri să fac constatarea tragicului destin al d-lui Mircea Eliade, condamnat veşnic să fie „intermediar". Nici în ştiinţă, nici în aventură, nici în asceză, nici în trăire. Şi, de astă dată, cu *Şantier*, e intermediar şi în cultură: nici în literatură – creaţie, nici în jurnal – document. Căci acest *Şantier* e organizat, oarecum. Nu este un perfect „document sufletesc", nici „caiet al experienţelor", deoarece, ca să-l facă unitar, ca să poată fi urmărită suita unei singure drame, a retuşat caietul, scoţînd unele lucruri şi repartizînd materialul, făcînd voit şi nefăcînd totuşi un roman dintr-un jurnal. Totuşi, între „document" şi

„literatură", parcă tot ar fi mai degrabă literatură, căci Mircea Eliade, spre tristeţea lui, este blestemat a rămîne un literat.

Ideea românească, anul I nr. 2–4, iun.–aug. 1935, p. 148–154.

PREFAŢĂ

Noţiunea de „poezie socială" a dobîndit un anumit înţeles, impropriu, de „atitudine socială spusă în poezie". De fapt, există numai poezie de inspiraţie socială, cum există poezie de inspiraţie erotică sau istorică, religioasă sau politică, patriotică sau metafizică. Se pot întîmpla două lucruri: sau poezia socială este mai mult poezie şi atunci caracterul ei social nu îi este esenţial; sau este mai mult atitudine socială şi atunci, nemaiaparţinînd poeziei, o părăsim domeniului, valorificărilor, criteriilor respective.

Poeţii însă nu au luciditatea acestei distincţii, de altfel foarte simplă. Şi, de multe ori, se întîmplă că poetul este poet fără a o şti, căci el voise doar să fie şi se crezuse istoric, psiholog, metafizician, profet sau agitator social. Răzbunarea poeziei: s-a prefăcut că slujeşte unor valori străine, cînd, în realitate, valorile străine îi slujeau ei.

Cînd un domn face versuri, de pildă sociale, poezia sa trece prin marea primejdie de a fi foarte slabă sau de a nu fi deloc poezie. În orice fel, fără a fi nevoie de ajutorul şi concursul poeţilor care, de altfel, nu pot constitui nici obstacole, problema socială se soluţionează sau, mai exact, se depăşeşte prin punerea ei în termeni noi. Vechea problemă socială rămîne, în orice caz, integrată istoriei şi participînd la logica istoriei, pe cînd „versurile sociale" rămîn vetuste, în afară şi de istorie şi de poezie. Ele par declamatorii şi sunt goale, sărace, poate ridicule, cu idei vechi, căci, atunci cînd poezia nu este poezie, nu putem fi atenţi decît la scheletul ei gol care este ideologia. Această ideologie versificată nu poate fi justificată, salvată decît printr-un sens liric lăuntric.

Poeziile lui Ion Th. Ilea merg pe marginea tuturor acestor primejdii, dar întind braţele şi către toate posibilităţile de justificare artistică.

Poezia sa este, aşadar, o poezie de inspiraţie socială şi revoluţionară. Nu trebuie să uit a spune că primul şi cel mai de seamă pericol

al acestui gen de poezie stă în mediocritatea problematicei sale, care nu este poezie, dar condiţie a ei. Cred că însăşi problema erotică, de exemplu, este mai bogată, mai importantă şi eternă — care are eternitatea şi importanţa biologiei căreia îi aparţine — decît problema socială. În ceea ce priveşte problemele spirituale, ale Vieţii, ale Morţii, ale lui Dumnezeu, ale Mîntuirii, ele sunt nu numai întotdeauna mult mai aproape, mai actuale, mai imediate, dar şi mai adevărate decît problema socială, problemă intermediară între biologie şi spirit, problemă caducă. Problema stării mele de om este mai gravă, mai aproape decît problema stării mele sociale care, de altfel, este subordonată celei dintîi.

Este adevărat că orişice poate fi motiv de inspiraţie pentru o operă de artă, că nu există subiecte anestetice. Dar pentru ca, de pildă, poezia de inspiraţie socială să fie justificată esteticeşte, trebuie să exprime o trăire subiectivă a atitudinii sociale, o trăire patetică sau dramatică a ei, să se ferească prin urmare de a fi ideologie şi să rămînă emoţie. Ideea nu este decît un suport, un pretext al operii de artă, al poeziei.

De multe ori, poezia lui Ion Th. Ilea reprezintă o anumită ideologie revoluţionară, cu inerentele ei clişee, un caracter de manifest de propagandă. Acesta este momentul slab, momentul minor al poeziei sale. Poezia sa este atunci revoluţionară, dar şi debilă. Nu incită la nici un avînt, la nici un mers şi nu aprinde nimic.

De altfel, oricît de vijelioasă şi oricîtă lavă ar avea o „poezie revoluţionară", o poezie de „romantism revoluţionar" (căci orice poezie revoluţionară în romantism se încadrează), ea nu este niciodată convingătoare şi nu poate recruta agitatori sociali. Lucrul acesta este, de altminteri, spre norocul ei.

Ea nu se adresează decît unor oameni convinşi dinainte şi serveşte poate numai la întemeierea unei anumite spiritualităţi şi culturi revoluţionare, deşi lucrul acesta este paradoxal, căci revoluţie şi cultură sunt noţiuni care se opun. Prin urmare, nici din punctul acesta de vedere poezia nu poate să aducă prea mari servicii revoluţiei. Căci marea utilitate a poeziei constă tocmai în faptul că este inutilă şi că întreţine în noi, asigură nevoia noastră de inutil, iar marea ei nobleţe stă în faptul minunat că, servind tuturor valorilor, nu îşi serveşte, în realitate, decît sieşi şi că este slujită de propriii ei stăpîni.

Am spus că Ion Th. Ilea este de multe ori banal, ca atunci cînd declară (şi declamă) sentenţios: „În fiecare femeie simt o soră",

„Dreptatea muncii", „Frăţie între toţi şi armonie prin Dreptate", „în ajutorul Muncii", „feţe tirane", „Vrem să coborîm steaua armoniei pe pămînt" sau cînd este pur şi simplu alambicat şi static (cum este în *Oraşul*), cînd ar trebui să fie dinamic şi lapidar. Alteori, cum trebuie să ne aşteptăm, păcatul acestei poezii stă în caracterul ei alegoric: *Cronică, Sfredelind vremea* etc... etc... etc...

Poezia lui Ion Th. Ilea este săracă în vocabular şi expresie, nudă, utilizînd clişee, abstracţii (în ajutorul *Muncii*) alegorii şi personificări, dar, din sărăcia asta şi poate chiar graţie acestei sărăcii verbale, există o emoţie simplă şi amplă care circulă, ca un curent electric, printre şi prin cuvintele sărace, albe, simple, şi le aprinde, le face să vibreze, să ardă. Poezia lui Ion Th. Ilea este valabilă şi impresionantă atunci cînd atitudinea sa socială şi versificată capătă accent, nerv, [illegible] vibrant şi puternic; atunci cînd vocea i se ridică odată cu pumnii şi ameninţarea lui devine reală, devine vie, şi nu teoretică, ideologică sau programatică; atunci cînd clocotul şi tensiunea depăşesc ideologia şi cuvintele, transfigurîndu-le; cînd poezia sa capătă tonul profetic. Şi lucrurile acestea se realizează. Sunt mai multe exemple, vă dau două: *Răspîntie* şi *De vorbă azi pentru altă zi*, deşi a doua are unele naivităţi de expresie. Dar Ion Th. Ilea are şi viziuni de mari mişcări sau cosmic-simbolice: *„Popoarele se zbat", „În loc de bici am joardă întinsă pînă-n America de Sud", „vin îngerii de fier cu paloşe întoarse în sus, au soarele medalie şi cuvîntul amar de spus", „Roţile lumii se-nvîrtesc în noroi"* sau, mai ales:

> *mamă,*
> *iată, pe culmile începutului*
> *lumina prinde a topi întunerecul,*
> *vîntul răzvrătirii fluieră prin codri.*
> *Tăceţi... Tăceţi... Păpuşile veghează.*
> *mamă,*
> *eu plec...*

Iar dacă o poezie ca *Ţară de slugi* este prozaică, plată şi greoaie pînă la ilizibil, nu se poate tăgădui, în schimb, frumuseţea unor invenţii lirice ca: „civilizaţia strănută prin ţeavă de tun" sau „sufletul mi-l simt fluier pe buze". O dată, durerea şi revolta poetului depăşesc socialul şi se lovesc de indiferenţa Divinităţii:

> *Lovite-s urechile de stînca unui cuvînt*
> *Ce nu-l spune niciodată Dumnezeu.*

De altfel, cîteodată, poezia lui Ion Th. Ilea, crezînd că vede o simplă revoluţie socială, are chiar viziuni de apocalips: *Îngerii de fier, Semnal* şi altele mai bune, unde natura însăşi participă la revoluţia proletară care, prin asta, îşi pierde caracterul social şi atunci poezia aceasta, care din socială devine cosmică şi apocaliptică, se înalţă deodată cu mai multe trepte şi îşi capătă adevărata sa valoare, de foc spiritual, adevărata ei justificare poetică.

*

Ion Th. Ilea este ardelean. Lucrul acesta se putea ghici. Poezia sa se integrează perfect în mentalitatea şi poezia revoluţionară ardelenească ce a izbutit să înfiripe o adevărată tradiţie: Mureşanu, Coşbuc, Goga, Cotruş. Este drept că revoluţionar social nu a mai fost decît Coşbuc (*Noi vrem pămînt*), ceilalţi fiind revoluţionari naţionalişti. Unitatea şi libertatea naţională fiind realizate, imboldul lirico-revoluţionar al ardelenilor se îndreaptă, poate, spre alte sensuri revoluţionare, alte surse, alte atitudini. Numai ardelenii ştiu, în România, ce însemnează revoluţie şi numai ei pot s-o trăiască. Iată de ce Ion Th. Ilea nu putea fi decît ardelean. Căci numai în Ardeal avem acei foarte ciudaţi ciobani care, dacă ar fi să-l credem pe poet, „proptiţi în bîtă, visează praf de puşcă".

Cît despre Esenin, sub zodia căruia se află această poezie, Ion Th. Ilea declară că l-a citit după ce poeziile din *Gloata* erau mai toate scrise şi chiar tipărite. Ion Th. Ilea declară că pe Esenin nu l-a cunoscut decît din traducerea românească a lui Z. Stancu. Poeziile *Gloatei* au fost tipărite însă, asigură poetul — şi se poate uşor controla — în reviste provinciale înainte de apariţia acelei traduceri.

Prefaţă la vol. *Gloata*, Bucureşti, Editura Şantier, 1935.

CRONICA LITERARĂ

Din lipsa de înţelegere, de pătrundere a oamenilor sau din cauza insuficienţii de expresie a cuvîntului sau, poate, din discreţia, din decenţa socială a poetului, lumea interioară a poeziei, cataclismele sau furtunile ei se demască greu:

Un cosmic pîrjol mă străbate fără răgaz,
cînd credeţi că numai sîngele suie în obraz.

Şi avem astfel, cu volumul lui Radu Boureanu, un nou fel de „hermetism", un hermetism al discreţiei, o poezie ascunsă sub ceaţă; uneori, din greşeală, Radu Boureanu este declamator, dar declamaţia, teatralismul nu constituie decît momentele minore ale poeziei sale.

Izbutind să pătrundem puţin în interiorul poetului, vedem că lumea sa lăuntrică are proporţii mari, rezonanţe cosmice, peisagii nesfîrşite, variate, iar sîngele său spiritual e ocean şi are golfuri. Şi totuşi nu e prea dificil să pătrundem în inima poetului. Este suficient, pentru a călători în imensul său univers, să „stingem luminile gîndului în grabă pentru somnul pornirilor din golf".

Peisagiul care ni se arată este trist:

Năvile în nori s-au măcinat de vînt...
eşti de prisos messire Cristof Columb.

Aici e un „veac de moarte" şi „lunecăm pe puntea elanurilor sparte"; corăbiile sunt „pecetluite în racle". Poetul nu mai este pasionat de călătoria minunată în continentele şi mările sale interioare. Frumuseţile, bogăţiile interioare nu-l mai farmecă, se simte murind poate, în orice caz răcit de sine însuşi.

Acelaşi sentiment, aceeaşi stare este exprimată şi în *Drum sterp* (p. 19), dar mult mai esenţial liric, mai interior, mai melodios. Limbajul alegoric care e neplăcut şi tonul uşor retoric („noi lunecăm pe puntea elanurilor sparte") este înlocuit cu expresia mai intimă, mai directă a stării sufleteşti. Dar nu este numai o „stare sufletească", ci o vizualizare legată direct de sensibilitatea sa, de personalitatea sa lirică. Este o altă intuire a aceluiaşi conţinut (sterilizare sufletească, apropiere de moarte) şi îşi trăieşte drama fiind şi rupîndu-se de atingerea directă, senzorială cu cosmosul: „Cu toate astea, nu-i a mea bucuria / soarelui, miere printre gene răsfrînte, / prea dulce, prea de tot dulce, / mai lipseşte să cînte ... Oricît aş săruta buzele, / destăinui, primesc aroma morţii. / Unda şoldului tău în legănare / vine din răceala valului de mare. / Prin vine albastre umblu continente, / seraf de sidef şi visare,/ dar nu mai pot să desemnez în creier / morganatica îmbrăţişare".

Pentru a urmări posibilităţile de expresie, abilitatea tehnică a lui Radu Boureanu şi ascuţişul sensibilităţii sale, recomand lectura poeziei *Forme cunoscute*, unde disperarea este exprimată printr-un ciudat pastel de iarnă, din universul interior al poetului: „un strigăt se sfişia în cuţitul gerului" şi „Vînătorul... trăgea cu arcul în stele, /

căutîndu-te stea de Betleem. Printre stelele zăpezii te chem." E caracteristic acest „pastel" printr-un ascuţiş al imaginilor, al culorilor, al reprezentărilor auditive: „brazii tăceau în munte... dar un strigăt se sfîşia în cuţitul gerului" — şi această pată verde crud, tare, în alb: „capra năştea pe muşchiul verde iezii". Toate acestea sunt atît de ascuţite, încît sunt la un milimetru de stridenţă. Dar executantul este extrem de abil: e nota muzicală cea mai înaltă, gata să devină ţipăt, disonanţă, dar se opreşte la marginea stridenţei. Acest ascuţiş, această aproape stridenţă a peisagiului, această tristeţe devine astfel atît de neomenească, încît trece direct pe planul artistic. Dar pentru a vă destinde nervii, această molcomă, unduitoare, graţioasă imagine japoneză:

Luntrea inimii aplecată
răstoarnă minciunile în apele verzi,
dă la o parte luna, cu palma de lopată.

Dar Radu Boureanu, tip plastic, e un bun pastelist, cum îl vedem în *Amiază* (p. 47):

Acuma glasurile vieţii ca nişte zorele
au prins încet să-şi răsucească goarnele
şi umbrele albastre de la pomi se strîng în ele,
precum la melci se strîng în ele înşişi coarnele.

Dar amiaza este o femeie goală sau, poate, femeia goală de lîngă el: „Acum aş vrea să-ţi prind în palme sînul alb şi mic, / sînul rotund unde bătăi de inimă zvîcnesc, / ca zvîrcolirea unui vierme / ascuns în miezul unui măr domnesc".

Şi acum, fiindcă de la peisagiile interioare porneşte la cele exterioare, iată-l strict descriptiv, înfăţişînd un bătrîn: „Acestui om s-au topit amintirile, / precum se topesc florile de crin, / acum se adună către pămînt, puţin, / să-i simtă adevărate boltirile. / Mersul şi-l poartă cronometrat, / cu lenevoase palori în artere / cu o măsură din marea tăcere / ochii şi buzele au cadenţat".

Dar, fără îndoială, cele mai frumoase realizări ale acestui volum sunt inspirate de tema „prinţesei îndepărtate" — prinţesa moartă tînără şi frumoasă, prinţesa străină, trăind vie în legendă. Pentru ea, cu un suav romantism, poetul tînjeşte, cu sentimentul iremediabilei ei irealităţi. Ea este „uitata, visata domniţă" (*Cîntec pentru legendă*) sau *Domniţa din lut* sau frumoasa din poveste, *Albă-ca-Zăpada*.

(„Culcată în raclă de sticlă,/ sub văluri albe de spume / ... /dragoste, pune-i bujori pe faţă") — şi este, mai ales, principesa *Anna Maria de Valdelievre*.

Tema „prinţesei îndepărtate" ar putea fi desuetă, ridiculă, poate numai pentru că ar aduce aminte de Rostand. Pentru a evita ridiculul, era necesară o măiestrie, un simţ artistic şi autocritic acut. Trebuie să recunoaştem că aceste lucruri nu i-au lipsit lui Radu Boureanu. Şi atmosfera întregului ciclu, de nostalgie, de discreţie, de plînset surdinizat, de disperare şoptită şi de disperată căutare a prezenţei ei (printre morminte, printre grădini, printre stele), păstrează o valoare lirică nealterată.

Anna Maria aparţine lumii celei mai pure, celei mai ideale a spiritului poetului:

Să te port printre semenii somnului meu;
aceşti domni în jobene, ghivece răsturnate? (p. 101)

Nu insistăm prea mult asupra acestui ciclu cunoscut în bună parte din primul volum al lui Radu Boureanu (*Zbor alb*). Trebuie subliniat însă poemul IV din ciclu (p. 107), unde prinţesa ideală este solicitată să se încarneze în femeia vie de lîngă poet sau să-i insufle duh din duhul ei.

Totuşi, ea rămîne în legendă; dragostea lui carnală nu se poate substitui marilor, purelor nostalgii:

Lîngă chipul tău, faianţă purpurie de viaţă,
trece obrazul ei de ceaţă.
E o apropiere şi o depărtare
care mîngîie şi doare.
Acelaşi arcuş pe despărţite coarde
trezeşte cîntec ce alină şi cîntec ce arde,

căci Anna Maria „numai sub lespede te-am iubit / ... / mureai în limpezime cu cît urcai mai sus " (p. 105–106).

Valoarea poeziei lui Radu Boureanu constă în eleganţa ei, în discreţia nuanţelor sale. Are oarecare tendinţe de teatralizare pe care ştie să le înfrîneze, să le stăpînească; ştie de asemeni să înfrîngă şi ispita unei poezii rebus, de facilă dificultate. Poezia lui nu este discordantă, ceea ce este destul de rar pentru poezia eroică, polemică, hazlie, cultivînd debandada cuvintelor, din momentul „literar" actual. Cînd poezia socială, de pildă, sau „naţională", sau „ţă-

rănească" va dispare cu valurile extraliterare care au adus-o, poezia de pură esenţă va fi din nou văzută la locul pe care, de altfel, nu-l părăseşte, dar care se acoperă.

Poezia lui Radu Boureanu stă şi ea pe locul acesta. E o poezie fragedă, în culori pure. I-aş reproşa poate un ton cam prea manierat, un stil cam prea ornat, prea decorativ (inima-frunza etc.) şi excesiva întrebuinţare a unui alegorism care, prin natura lui, este anestetic: „golful sîngelui", „Siberia inimii", „fîntîna de tristeţe" etc., etc...

Aceste lucruri, evident, nu îl împiedică pe Radu Boureanu — care, de altfel, se purifică neîncetat — să fie printre cei trei, patru fruntaşi ai generaţiei tinere literare.

Păreri libere, anul III, nr. 3, 21 mart. 1936, p. 2.

PERICLE MARTINESCU: Adolescenţii de la Braşov

Trebuie să mărturisesc că nu-mi amintesc să fi citit o carte mai rău scrisă decît acest roman, deşi am citit multe cărţi de literatură românească. Şi este atît de rău scrisă, atît de neîndemînatec, atît de nelucid, cu atît de puţină proprietate a termenilor, încît, dacă nu are valoare, dacă nu are vreun interes prin ea însăşi, cartea aceasta pune o problemă generală: aceea de a se efectua un control mai atent al lucrurilor date la tipar. Se tot vorbeşte de necesitatea de selecţie în cultura românească, de formarea spiritului critic, de formare a însăşi culturii noastre. Şi iată, o editură importantă lansează o carte ilizibilă, o carte „stîngace". Nu există oare vreun lector ca lumea, vreun critic atent care să cearnă manuscrisele prezentate pentru tipărire?

Dar lucrurile sunt aşa de rău încîlcite în literatura noastră, încît avem un cult al stîngăciei de expresie — ştim noi de cine cultivat — al neglijenţei, aşa-zisei neglijenţe a formei care permite preţuirea oricărei inepţii. Cartea aceasta este un document, ni se va zice, şi documentul interesează, nu canoanele stilistice.

De fapt, această stîngăcie nu este document, nu este expresie a vieţii răsturnătoare de forme. Această stîngăcie este, pur şi simplu, o supunere neliberă la forme, sub tirania canoanelor de stil ce nu pot fi asimilate, nicidecum depăşite. Nu cerem să se scrie frumos, să se scrie ornamentat, ci să se scrie exact. Această detaşată „neglijenţă de formă" nu este, în fond, decît o incapacitate de a scrie, de a expune precis şi exact un lucru, un fapt. Veţi vedea, de altfel, mai la vale, la ce rezultate poate duce această aşa-zisă „neglijenţă de formă". Flaubert nu voia să scrie frumos; Stendhal scria „procese-verbale"; clasicii făceau un efort de clarificare a propriei gîndiri pentru ca însuşi scrisul lor să fie clar; dar Proust, încîlcit cum părea, deşi nu era decît dificil, şi-a transcris, transformîndu-le de multe ori, paginile *Timpului* său *pierdut*; Dostoievski însuşi, cel mai „neglijent" dintre scriitori, a depus un travaliu tehnic (prefaceri, variante etc.) fabulos. D. Pericle Martinescu a scris un roman în două luni, neglijînd forma, fiind „atent numai la fond". Nu mai vorbesc de vechea prejudecată a diferenţierii fondului de formă, cînd astăzi se ştie că fond-formă sunt lucruri indisolubil legate, faţetele organicei „expresii".

Vreau să spun numai că acest roman este o tristă consecinţă a unei teorii, în esenţa ei bună, a artei – document, a literaturii nude. Dar iată, avem un roman bombastic dus pînă la culmile cele mai înalte ale ridicolului, cusurul cel mai grav al „literaturii de stil". Şi, în acelaşi timp, cumulînd păcate contrarii şi fiind, prin improprietatea termenilor, prin inexitatea expresiei, un document defectuos.

El nu poate fi document al adolescenţii nu atît pentru că, după cum spune, în stilul lui, autorul: „Cărţile sunt atît de artificiale, sunt atît de subjugate scopului artistic, încît n-aş putea găsi una în care să existe întreaga viaţă admirabilă, tristă, delirică şi halucinantă (da! da!) redată nud într-o formă bizară (recitiţi: „redată nud într-o formă bizară") aşa cum am cunoscut-o eu în jurul Minei" (p. 375), ci tocmai pentru că nu-i adevărat că „cele scrise de tineri au fost arse", deşi au redat „viaţa fantastică şi aproape incroaiabilă a adolescenţilor" (p. 375). În realitate, cărţile adolescenţilor n-au spus nimic adînc despre adolescenţă, cu excepţia unor adolescenţi geniali ca Radiguet, care, prin luciditate, îşi depăşea adolescenţa. Despre adolescenţă nu pot scrie decît foştii adolescenţi, cei care au depăşit adolescenţa şi, de la oarecare altitudine, pot s-o vadă, pot s-o cuprindă în întreg. Adevărul este că Pericle Martinescu nu a prezentat un „document", pentru că, fiind adolescent, sau încă la nivelul adolescenţilor, a scris fără să vadă, fără să domine — căci scrisul este, în primul rînd, dominare — fără perspectivă, fără cuprindere. A izbu-

tit, cel mult, să fie el însuşi un document, un caz de observat, asupra căruia să se pună diagnostice, să se tragă concluzii.

Acest „roman" este, astfel, inautentic şi neoriginal. Veţi întîlni acolo, puse fără discernămînt, fără luciditate, numai cu intenţia rău disimulată şi incomplet realizată de a face o carte „la curent", „reprezentativă", temele frecvente ale „revoltei contra livrescului" (adică André Gide trecut prin Mircea Eliade), contra „literaturizării vieţii", a „lumii vechi", care circulă de zece ani încoace şi fac ravagii în eseistica tînără românească.

Apoi, documentul nu are valoare decît întru cît este într-adevăr reprezentativ, autentic, substanţial. Pericle Martinescu, sub pretext de document, de adevăr, de „autenticitate", de „experienţă" (vai de mine!), spune „tot", absolut tot: lucrurile cele mai puţin interesante, cele mai nesemnificative, amănunte peste amănunte, fleacuri peste fleacuri: cum se plimbă eroul, cum mănîncă, ce mănîncă, ce-i spune fetii, ce i-a spus fata, ce vin bea, cît vin bea, jartiera fetii, inteligenţa fetii, prejudecăţile fetii, cînd se plimbă fata, cînd nu se plimbă fata. Dacă merg toţi eroii romanului la o cîrciumă, o descrie amănunţit pe pagini multe, fără să izbutească să ne-o prezinte. Dacă ar fi citit „arta poetică" a lui Boileau, ar fi văzut d. Pericle Martinescu cum se face o descriere alegîndu-se „esenţialul"; dacă ar fi înţeles bine ce înseamnă proces-verbal, ar fi ştiut să-l deosebească de „inventar". Ar fi trebuit, de pildă, să nu ne spună şi amănuntul că: „atunci cînd e lume multă la petrecere, cîrciumarul mai aduce scaune şi mese din odaia de-alături". Asta-i treaba cîrciumarului, nu a mea. Tot aşa ar trebui să ne scutească de povestirea scrupuloasă a tuturor chefurilor sale, scrise iarăşi în stilul lui Eliade. Cît priveşte amorurile sale „teribile", să ştie că numai un mare talent poate să le ridice la un înalt nivel de expresie, la o intensitate care să le purifice prin nu ştiu ce „ardere" a cuvintelor. Într- adevăr, doar cîteva romane de dragoste sunt reuşite: *Manon Lescaut, Adolphe, Dominique* şi încă două sau trei, celelalte sunt iremediabil plate, banale, anoste.

Ce să mai spun despre această carte?

Să vă vorbesc despre personagiile romanului? Nu există nici un om viu. Autorul e caracterizat prin două trăsături: „incapacitate epică" şi „lipsă de claritate în idei".

Şi iată cîteva mostre:

„Din ochi îi izbucneau vulcani imenşi, numai flăcări şi gaze" (p. 35); sau: „simţind pe frunte sărutul morţii ar fi vrut să vorbească la infinit, fortificat de teroarea spectrului care aştepta să termine"

(p. 36); sau: „Din carnea mea izvorau idei scînteietoare, pe care le credeam geniale, îmi traversau creierul şi dispăreau tot aşa de repede cum îmi veneau" (p. 47). Adică ideile „izvorau" din „părţile lui cărnoase", de aceea originalitatea de gîndire este manifestă: „Tot ce e mai emoţionant în dragoste sunt clipele în care alergăm după ceva necunoscut. Clipele în care femeia ne înnebuneşte fără să ştim cel puţin unde stă, cum o cheamă, ce intenţionează (acest „intenţionează"!!). Cu cît cunoaştem mai intim femeia, cu atît farmecul iubirii descreşte" (p. 50). De ce eroul (Horia Baldovin) iubeşte pe Mina? Pentru că îl „electrizează necunoscutul din ea" şi „începeam aproape să doresc a n-o mai cunoaşte niciodată şi să rămînem aşa la infinit, un Dante şi o Beatrice (exact! p. 50, dar nu s-a terminat) care nu se puteau întîlni din cauza drumurilor diferite. Desigur însă că numai curajul meu m-a putut conduce aici" (p. 50). Femeia aceasta, o şcolăriţă, este teribilă: „Dacă şi ea ar fi avut curajul să mă privească mai mult, fără îndoială că mă topeam complet, se întîmpla în mine o explozie, sau o comprimare prea mare, în care m-aş fi sufocat" (p. 51). Horia se lasă cuprins de braţele nopţii: „cea mai influentă confidentă a mea" (p. 57).

În privinţa culturii, sensului ei, a valoarei ei, Horia nu discută. E precis şi tranşant: „ideile ipocrite ale cărţilor care, în majoritatea lor, sunt imbecile" (p. 63). (Vai, ce deformat, sărmane André Gide, ajunge în Balcani faimosul tău: *Brûlont tous les livres*). Iată şi un amănunt preţios: „Masa era excelentă. Aveam patru feluri, dintre care unul compus din friptură de curcan" (p. 66). Trec peste „discuţiile religioase" şi vă spun că verbele latineşti sunt „verbele celei mai moarte limbi din cîte au existat vreodată" (p. 77). De aceea, cînd vorbeşte latineşte, zice: *„Vivat Venus, venat vinus"* (p. 120), şi nu *„veneat vinum"*. În schimb, eroii cugetă: „Cînd gîndeşti, natura trebuie să fie de acord cu turburările creierului tău, să se agite şi ea, altfel te înşeli dacă crezi că gîndeşti (p. 81) şi sunt, ca Matei, „o victimă a inteligenţii eroice" (p. 85). Dar eroii nu sunt numai inteligenţi, sunt şi, cum îi numeşte autorul, „energici": „... Intră servitoarea să strîngă masa. Simţeam o pasiune nebună de a o îmbrăţişa, de a o trînti în pat, de a-mi risipi o ENERGIE pe care nu mi-o puteam stăpîni" (p. 88–89). (Ce-o fi numind autorul „energie"?) Această energie este îngrozitoare: „Mă ţineam strîns de scaun spre a putea evita momentul catastrofal în care i-aş fi sărit de gît, aş fi ciupit-o sadic" (p. 89). Totuşi: „Săr instinctiv de pe scaun şi o ciupesc. A fost o clipă instantanee. Trebuia să se întîmple, altfel EXPLODAM în alt mod". (Cum?)

Adolescenţii sunt sentimentali: „Ah, Ketty, Ketty, cum vei fi stînd tu culcată acum, sub abajurul noptierei, lejeră şi lascivă" (p. 95). Sentimentalizîndu-se mai mult: îşi dau drumul la voci... „deoarece aşa voiau piepturile noastre" (p. 96). Apoi se duc să petreacă într-un mod „cît se poate de romantic" (p. 99). La chef, unul acuză „sentimentalismul, amorul platonic şi primitivismul vieţii" (p. 103). Şi hotărăsc o acţiune mare: „trebuie să fim cruzi şi decişi" (p. 108); de aceea, „în privinţa sacrificiilor, le vom suporta cu toţii în limita posibilităţilor" (p. 110). În ce constă această hotărîre? Vor scoate o revistă „al cărei titlu e cît se poate de puternic": *Noul demiurg* şi care va înspăimînta „creierile dascălilor noştri". Apoi, se invită să cînte („Ţii să cînt? Da, ţiu") şi spun poezii:

„În alte lumi aş vrea să zbor,
Încolo unde piere
Gîndul — dar mă reţine — Amor,
Divina mea durere" (p. 116).

Vă place acest cîntec? Este „luminos şi trist ca un luceafăr de pe marginea nopţii", cum o spune autorul însuşi. Mai tare e Cato: „Cato cîntă chiar cu un avînt care te îngrijeşte, te face să crezi că în el se va sparge acum ceva" (p. 117). Dar altă poezie:

„Pentru tine-am neglijat
Şi prieteni, şi amici
Şi seri melodioase
Şi nopţi cu licurici" (p. 122).

Dar sărim cîteva pagini şi vă citez cugetări: „Admir fiinţele care îşi manifestă desfrîul spiritual sau fizic în orice sens, în limita bunului simţ însă" (p. 132). (Desfrîu în limita bunului-simţ!!) Dar altă cugetare farfuridiană: „O dezertare din faţa comandamentului moral e superbă cînd e comisă de un spirit liber; aceeaşi dezertare e demnă de cel mai nemilos verdict în cazul uneia din multele persoane cu false veleităţi de moralitate". Şi încă una: „Viaţa noastră nu e condusă numai de raţiune, ci şi de instincte care sunt superbe" (p. 146). Mulţumim pentru descoperire! Iată alta: „Nu, Dav. Imaginaţia e un vierme în creierul omenesc. După ce îţi mănîncă tot creierul, rămîne numai el, ocupînd întregul spaţiu encefal şi atunci eşti nebun. Principalul este să fii inteligent... Ce folos! De inteligent, sunt inteligent!..." (p. 162).

Nu am spaţiu să citez toată cartea. Şi regret. Mai sunt multe lucruri minunate — lăsate pentru mîine.

Deocamdată, ajunge. Nu este momentul să aruncăm, din nou, strigătul de alarmă al lui Maiorescu: „Beţie de cuvinte", căci suntem doar în vremurile dezordinei, dezlănţuirilor, cacofoniilor prerevoluţionare, premergătoare catastrofelor. Dar aceste fraze le va cita, poate, mai tîrziu, vreun critic liniştit, în perioada de reechilibrare, de restabilire a distincţiilor, a valorilor ce vor succeda catastrofei.

Acum, fiindcă trebuie să spunem un ultim cuvînt despre carte, să vă citez însuşi rîndul cu care d. P. Martinescu îşi încheie opera: „o bucată de hîrtie cu care te îndrepţi spre closet" (p. 400).

Facla, anul XVI, nr. 1 546, 23 mart. 1936, p. 2.

EMIL BOTTA

Revista *Ideea românească*, anul I, nr. 5–10, ne prezintă doi poeţi noi, de un talent atît de personal şi de remarcabil, încît, cum era firesc, n-a fost remarcat de nimeni. E vorba de dl. Emil Botta şi Mihail Vîlsan. Indiferent de atitudinea politică şi spirituală a revistei, iubitorii de poezie ar fi putut să se bucure de valoarea lirică a poemelor acestora. Iubitorii de poezie? Dar mai sunt, oare, iubitori de poezie? Cine mai are cultul pur al literaturii, cultul pentru expresia subtilă a realităţilor umane interioare? Cine mai are dragoste pentru drama lăuntrică a omului, pentru cearta omului cu sine însuşi, cu Dumnezeu? Mai puţini încă au rămas iubitori de graţie, de ornament.

Mă gîndesc, cu tristeţe amarnică, şi depling — în numele meu şi al răzleţilor drămuitori de valori literare — victoria deplină a nonvalorosului, a inartisticului. Priviţi, Emil Botta, ultim adevărat poet, nu este nici măcar remarcat, nu are editor, nici recomandaţie pentru editor. În schimb, acei îngrozitori tineri prozatori (Mihail Ilovici, Dan Petraşincu, Petru Manoliu, Pericle Martinescu), poeţi (N. Crevedia), „pamfletari" (Neagu Rădulescu), pentru care O. Şuluţiu, critic conştiincios, dar atît de neacut, de grosolan, este cel mai nimerit judecător, au editori, presă, dau interviuri, au patroni literari! Lucrul acesta îmi pare atît de bizar — într-atît nu mă pot opri de a mă mira că după Maiorescu încă bîjbîim în lipsă de gust, în lipsă de discernămînt critic, de înţelegere a modelelor literare, în confuzie — încît încep să mă conving că expresia subtilă, dificilă, că valoarea literară nu constituie, pentru istoria literară însăşi, o chezăşie, o realitate imuabilă. Am sentimentul profund descurajant că

orice încercare de a se stabili o mai precisă scară a valorilor literare este inutilă, inutilă ca orice campanie pentru respingerea falselor valori; este chiar vătămătoare şi acoperă de ridicul pe cel care o poartă. În definitiv, cît adevăr poate să aibă un om împotriva celorlalţi oameni? Iată, vedem precis, după modelele literare clasice, după criteriile stabilite de aceste modele, după gustul nostru format de ele, că romanele, poezia, eseistica în favoare actuală sunt lipsite de valoare, sunt grosolane, sunt rudimentare, sunt inculte. Ni se spune: creaţiile noi, autentice, vii, puternice sfarmă modelele, sfarmă tiparele vechilor expresii. Dar lucrurile nu stau aşa: tot ceea ce tinerii cei mai tineri şi cei puţin mai bătrîni fac să apară sunt lucruri, în imensa lor majoritate, neridicate măcar pînă la vechile modele; regresînd faţă de ele, neavînd nici măcar o elementară libertate, tehnică, îndemînare. Am pierdut sensul modelelor literare! Atîta „vitalism", de care se vorbeşte, permite apariţia, consacrarea inepţiilor celor mai grave. Dar în definitiv, dacă momentul actual promovează inepţiile, documentele nici măcar documentare, şi azvîrle ceea ce are valoare literară, înseamnă, poate, că valoarea literară este o falsă valoare umană. De altfel, lucrurile sunt mult mai complicate: se înserează, intrăm în noaptea culturii. Distincţiile nu se mai pot face, nu se mai vede bine, nu se mai vede deloc. Ţipetele „literaturii vitaliste", cacofoniile, strigătele sălbatice, brutale, prosteşti, pumnii pamfletelor, cîntecele grosolane soldăţeşti se mai pot auzi, simţi la lumina obscură a torţelor. Cizmele calcă tot. Valorile culturale cum mai pot fi valori? E invazia nopţii, a barbarilor.

Emil Botta este unul dintre ultimii alexandrini. Dar un alexandrin înspăimîntat de apropierea barbarilor: „presimt hoardele cătrănite, invincibile apropiindu-se de cetăţi". „Jocurile lui şăgalnice" sunt întrerupte de apropierea morţii şi i se predau; zadarnice au fost „tumbele pe colina pernelor moi":

Cînd moartea s-a ivit,
de pe umeri capul mi-a destituit.
Şi cînd feroce s-a încruntat,
steagurile vieţii şăgalnice s-au predat.

Emil Botta este alexandrin prin graţie, prin cultul ornamentului, prin simţul artistic care acoperă hidoşenia spectrului morţii, prin faptul că este ultimul, scepticul, blazatul păstrător al unei culturi inutile care se năruie:

Textele vane ad usum delphini
se năruiau în gheena odăii.

Poetul e obosit: „Cîntă-mi apoteoza somnului şi a morţii". Şi este şi un agonic, un halucinat:

Terorile mele, fiţi mai blajine
cu arlechinul speriat de moarte.

El este copleşit de tăria vieţii, de tăria morţii, de puterile cosmice:

Gîrbovit eram de măririle codrului.

Îi e frică de moarte. Dar ar vrea totuşi să moară, să fugă de pe tărîmul acesta, din viaţa asta prea tare într-o nouă viaţă, „spune adio tărîmului acesta", „aud melopeea morţii vuind".

În realitate, acesta este Emil Botta: un îngrozit; în disperare, ca „opiomanii", el mai „caută, prin eter, locul aventurilor diafane". Dar de groaza aceasta apocaliptică nu poate să scape totuşi. De groază „a sugrumat statuile vîrstei sale", de groază face „tumbe", sarcasmul nu-i este decît o inutilă atitudine, o inutilă tentativă de a se elibera de spaimă. Crimele lui spirituale nu sunt decît „crime din imprudenţă", din dezordinea gesturilor, a pumnilor aruncaţi în neştire sau din înspăimîntătoarea tentativă de a lupta împotriva Morţii, a sacrului pericol ce nu trebuie evitat, ci sub care trebuie să te laşi să sucombi. El nu vrea să accepte moartea, de aceea el rămîne „asasinul năzdrăvan urmărit de dulăul spaimei". Crezînd că omoară moartea, el nu a omorît decît viaţa şi iată:

Inima lui e pasărea calamităţii
care nu mai poate zbura.
Palidule ucigaş, închină-te,
zmeul tristeţii te va înşfăca.

Poetul se simte condamnat. Va încerca să-l păcălească pe Dumnezeu, cînd:

Darabanele judecăţii vor vesti,
să ne prefacem că nu ştim.
Aprodul va căpia strigîndu-ne
şi noi surzi să fim.

Trăind o asemenea dramă spirituală, sensibilitatea dobîndeşte mari acuităţi, viziunea lui e halucinantă, lumea lui e cuprinsă de febre:

Arborii torturaţi de friguri
delirau sub cerga stelelor.

Spaţiul nu ne permite un studiu mai amănunţit asupra acestui poet. Vom reveni. Deocamdată, trebuie să subliniem acest ciudat şi paradoxal caracter al poeziilor sale: „alexandrinism" prin cultul versului frumos, prin prezenţa unei tradiţii de cultură poetică, prin ştiinţa rafinată a versului şi prin *scepticism*. Dar acest scepticism iniţial se transformă, se sensibilizează, se întoarce, dramatic, asupra lui însuşi, din indolent, graţios, devine disperat, chinuit, are mii de ascuţişuri, se transformă în disperarea în mîntuire, în iertarea lui Dumnezeu. Simte că „veşnic va fi asasinul crud, anahoretul crimei".

Dramatic înfăţişată, dialogată, teatrală, poezia lui Emil Botta nu pierde totuşi nimic din adevărul, din ascuţişul, din complexitatea conţinutului ei. Şi, pentru că tot mereu e vorba de *document*, iată cum adevăratul document (căci poezia aceasta exprimă gravele probleme ale omenirii de azi) nu poate fi oferit de o literatură plată, prozaică, ci numai de puterea creatoare a duhului artistic, de ridicarea pe înaltul plan artistic.

Păreri libere, anul III, nr. 4, 28 mart. 1936, p. 2.

MIRCEA ELIADE: Huliganii

D. Mircea Eliade a vrut, prin noul său roman, să facă o cronică a celei mai tinere generaţii de intelectuali români. Aceştia, în vîrstă de nouăsprezece, douăzeci sau, cel mult, douăzeci şi doi de ani, nu mai înţeleg deloc nici măcar pe tinerii de douăzeci şi cinci de ani, cărora li se opun, de care se deosebesc fundamental, de valorile cărora sunt cu desăvîrşire străini. Opoziţia aceasta este concretizată prin Alexandru Pleşa şi David Dragu, tînărul mai bătrîn, care „nu mai poate să stăpînească" pe Alexandru Pleşa.

Tinerii de douăzeci de ani — „huliganii" — sunt oameni care vor să se „elibereze de orice şantaj pasional", care „afirmă că lumea începe prin ei, fiindcă au o vitalitate orgolioasă", care vor „să nu te poată intimida adevărurile" (I, p. 273), „să nu respecţi nimic, să nu crezi decît în tine, în tinereţea ta, în biologia ta" (I, p. 273). Şi, parvenind, dacă acesta e cuvîntul, la o „totală ignorare a adevărurilor, a ordinei, a maturităţii" (I, p. 274), să devină adevăraţi „huligani" şi a fi huligan „înseamnă a te simţi creator, în viaţa intimă, în inteligenţă" (I, p. 274). Adevăratul huligan, omul complet eliberat de

toate valorile, de toate „adevărurile", poate deveni un om perfect, căci suprema libertate generează „perfecţiunea". Omul neliber e imperfect. Dar „libertatea individuală este o imperfectă libertate" şi atunci trebuie să realizăm adevărata libertate care este „libertatea colectivă a speciei umane" (I, p. 244).

Fără să fie noi, aceste idei sunt şi de o exactitate aproximativă, dar aceasta nu ne interesează. Căci, făcînd un „hronic", autorul nu a vrut să fie original, unic, pătrunzător pe contul său propriu, ci reprezentativ, să ne prezinte un tablou al ideilor dinamice actuale şi, printre idei, cîţiva oameni. Şi, într-adevăr, aceste idei vor fi mai tari decît scepticismul, decît spiritualitatea şi moralitatea celor de peste douăzeci şi cinci de ani. Zadarnic va spune luciditatea: „nu simţi că nu înseamnă nimic omul nou al dumitale... totul s-a făcut pe acest pămînt, şi s-a făcut prost, pe jumătate, în apă caldă" (I, p. 270), zadarnic această conştiinţă a inutilităţii tuturor adevărurilor va fi întărită de sentimentul singurătăţii şi al morţii: „nimic nu mă va putea ţine un minut mai mult în viaţă, în ceasul cînd va trebui să mor... Asta e singurătatea" (vol. II, p. 161), zadarnic, de asemeni, David Dragu va încerca să-l încătuşeze pe Alexandru Pleşa în moral, în omenescul aşa cum era înţeles pînă la el „omenescul", căci tinerii vor găsi, în ideile de mai sus, justificările tuturor „eliberărilor", tuturor acţiunilor lipsite de conştiinţa morală, tuturor încercărilor de a răsturna lumea veche, de a instaura o lume nouă, un nou echilibru, „ceva definitiv printre toate formele universului".

Din ce trebuie să se rupă eroii acestui roman? Ce-i face „neliberi"? Ce-i împiedică să creeze, să fie „oameni perfecţi"? Două lucruri: mediocritatea şi pasiunea, dragostea, instinctele. Majoritatea eroilor din *Huliganii* sunt îndrăgostiţi pînă la patimă, la împotmolire: Mitia Gheorghiu va fi desfigurat de dragostea pentru Marcella; Alexandru va fi în pericol să nu poată deveni liber; Irina e ridiculă din dragoste; Anişoara se viciază; Nora îşi pierde „orice libertate şi demnitate umană"; Victoria se sinucide; d-na Lecca devine cvasicriminală... etc. În toţi aceştia, strigă un demon al trupului, pe toţi îi frămîntă o mare tortură a cărnii. Îmbrăţişările sexuale nu au, în descriere, cum greşit s-a spus, un caracter pornografic, ci unul dramatic, acablant de bestial, de inuman. E vorba de foame sexuală; amanţii „căutînd drumuri în carnea celuilalt... aveau mădularele grele. Parcă o febră ascunsă îi surpase oasele" (lui Petru) (vol. I, p. 164–165). Şi ceea ce este întristător este că pasiunile exercită un şantaj; şi de aceea e neapărat necesar ca pasiunile, instinctele să piardă ca-

racterele lor tragice, omul „să-şi facă de cap". De fapt, spune un personagiu: „nu observi că legea, datoria, obligaţia, toate acestea sunt idei sau sentimente create de femei, de prezenţa femeilor, de apropierea lor fizică? Este destinul femeilor de a umili, de a îngenunchea, de a robi".

Iată de ce, cine nu poate să fugă de prezenţa femeii, să refuze femeia, să se elibereze de ea, se împotmoleşte în obligaţii (Dav Dragu, Anton Dumitraşcu), îşi pierde fiinţa (Mitică Gheorghiu), se atenuează (profesorul Lecca). Adevăraţii oameni tari nici nu pot suporta prezenţa femeii şi nu sunt obligaţi nici faţă de femeia a cărei sinucidere o cauzează (Alexandru) sau alţii ca Petru Anicet „îşi fac de cap". Hotărît, insul cel mai reprezentativ al huliganismului este Alexandru Pleşa. Vrea să se înregimenteze în colectiv, în batalioanele de asalt numai pentru că nu-l satisface propria sa fiinţă. Într-adevăr, omul acesta este cu desăvîrşire insensibil. Îl caracterizează o fundamentală incapacitate de a participa; îl caracterizează un fundamental egoism (atît de specific *Şantierului*), o credinţă senină, plată, că e de o esenţă superioară oamenilor; ar vrea să sufere cu oamenii de lîngă el (odată la mărturisirile d-nei Anicet) şi nu poate; de altfel, aceeaşi incapacitate de participare la durerile străine o au şi celelalte personagii eliadeşti: d-na Anicet e insensibilă la durerile Norei; Petru însuşi n-are nici o milă pentru Nora care l-a iubit, care l-a întreţinut („Vrei să te plesnesc aici, în stradă" — p. 28, vol. II); şi toată această stare este concretizată de Alexandru Pleşa: „În fond, ce mă interesează pe mine toate astea" (p. 78).

Şi aceasta, clar ne arată că tăria omului ar consta numai în insensibilitate, după semnificaţia *Huliganilor*. Şi avem, iată, o deplină justificare a egoismului. În realitate însă, această atitudine este cea mai facilă, cea mai ieftină, cea mai comodă cu putinţă. Eroii nu depăşesc nimic, nu trăiesc nimic. Neutru, Alexandru trece prin toate, fără ca nimic să-l atingă; iar Petru Anicet trece prin toate plin de febră, de nervi şi inconştient. Mai mult, cînd Alexandru are ocazia să înfrîngă o condiţie (căsătoria), să o depăşească, se degajează de orice dificultate sub pretextul libertăţii inteligenţei sale.

Nimic nu înving eroii „tari" ai acestui roman. Ci fug de toate sau refuză să vadă, să participe. Acest refuz de a comunica cu oamenii, de a fi „interesat" de oameni nu poate fi justificat decît de un singur lucru: sentimentul morţii care e mai tare decît viaţa, care face inutilă lupta pentru cultură, pentru adevăruri. Dar, paradoxal, eroii romanului văd, în sentimentul prezenţii morţii, tocmai forţa de organizare a vieţii. Dar organizarea vieţii înseamnă tocmai stabilirea de

adevăruri. Nu se poate trăi fără adevăruri, cu conştiinţa inutilităţii adevărurilor nu se poate decît muri. Iată confuzia eroilor acestui roman.

De fapt, ei nu trăiesc o „ignorare a adevărurilor", ci o „ignoranţă liberă, liniştită". O „întoarcere în zoologie". Şi, în această insensibilitate ce ar trebui mărturisită mai lucid, curios, neadevărat sună învinuirea pe care unul dintre tarii oameni de acţiune o adresează intelectualilor: „Trece viaţa pe lîngă voi, viaţa atitor milioane de oameni ofticaţi de mizerie şi bătaie, şi voi scrieţi ca să vă citească zece oameni ca voi!" Într-adevăr, am văzut că Alexandru, d.p., e insensibil şi tare („ce mă interesează toate astea"), iar fraza de mai sus e o frază de compătimire — compătimire clişeu, dar compătimire — de sensibilitate.

Din punct de vedere literar (punctul de vedere care ne preocupă), această liberă, lină detaşare de morală este dăunătoare valoarei cărţii. Dacă în *L'Immoraliste* al lui André Gide, teribila luptă dintre nevoia de libertate şi milă, morală, obligaţie dădea caracterul dramatic, conflictual al cărţii şi constituia însăşi arhitectura acestei opere, în *Huliganii*, amoralitatea cîştigată de la început face ca, adesea, romanul să nu intereseze, să nu doară, să nu aibă valoare, ci numai să enerveze pe lectorul ale cărui poziţii ideologice, sociale etc. sunt diferite cu ale autorului. Tot din pricina acestei dificultăţi interioare, cartea nu se organizează niciodată, episoadele parcă se desfac să mai cuprindă altele şi aşteptăm mereu, inutil, pînă la sfîrşit să înceapă ceva. Aceste obiecţii nu pot scădea încercarea de obiectivitate epică a autorului, povestirea calmă, neutrală care dă libertate oamenilor să se mişte, să vieze. Tot astfel, nu va muri interesul documentar al mediocrităţii intelectualilor vremii noastre de la care mîntuirea nu mai poate veni, care nu au „pasiuni", ci numai „instincte", care sunt „comozi şi meschini", deşi se cred liberi şi inteligenţi; care se eschivează cînd nu pot depăşi.

Facla, anul XVI, nr. 1 552, 30 mart. 1936, p. 2.

MIHAIL VÎLSAN

O poezie a liniştei, a tristeţii, a împăcării în tristeţe, a dragostei de oameni şi de arbori. Pentru a se regăsi, insul trebuie să se predea, să iubească fără nici un sens, să-l bucure suferinţa şi „sărutul ei necunoscut, amar şi adevărat". Acestea sunt „cele cîteva lucruri simple".

Şi singurele lucruri esenţiale pe care nu trebuie să le uităm, de care ne îndepărtăm, pe care trebuie să le regăsim neapărat pentru înfrăţirea noastră cu cosmosul, pentru mîntuire. Ca şi copacii, trebuie să fim „simplificaţi de toamnă" ca să cunoaştem stelele, ca să se poată vedea stelele prin noi, printre braţele noastre întinse pentru îmbrăţişare.

Trebuie să aşteptăm („o aşteptare mai largă decît deznădejdea"), să stăm de veghe, în „ţara rodului simplu", „ţara noastră pe care am uitat-o". Străjuind fiecare locurile noastre, cum îl străjuiesc îngerii, florile, copacii, colibele, vom regăsi „pierdutul vîrf de la-nceputul vremii".

Spuse aşa, lucrurile par sărace. Dar poetul însuşi ne-a prevenit că acestea sunt „lucrurile neclintite şi drepte", că oamenii trebuie „să se zbîrcească împrejurul aceluiaşi gînd", că mintea lor trebuie să fie „săracă şi uşoară ca inima cailor". În această lume „care a-nceput cu-o seară/ Şi de aceea umbra e mai lungă decît raza", trebuie să veghem, în afară de vreme, în afară de faptă, în afară de mişcare, să reamintim şi să iubim „cele cîteva lucruri simple", „uitate de oameni". Vom aştepta moartea care ne va apropia de esenţa totului („mor pentru a duce mai adînc înţelesul găsit de mine"). Aşteptarea e lungă, e fără timp, „dar e o mîngîiere pentru această veghe/ Atenuata, şoptita moarte a cuiva". În această tristeţe primordială, dragostea este singurul „drum către-nceputuri" şi tristeţea este sentimentul păcatului. Pentru că lumea este „caierul unui mare păcat", moartea care răscumpără şi „trecerile se fac prelung ca o procesiune/ Prin somnul pămîntesc".

Evident, aceste cîteva rînduri n-au epuizat substanţa ideologică a poeziilor lui Mihail Vîlsan; nici această prezentare schematică nu poate să vă facă să pipăiţi viaţa, „urma caldă" a lumii sale poetice. Poezia nu poate fi rezumată şi nu poate fi expusă decît de ea însăşi — iată un lucru pe care criticii îl ştiu de mult. Şi aceasta este, poate, şi scuza insuficientei noastre expuneri.

Am vorbit mai sus de „ideologia" poeziei lui Vîlsan. E o eroare. În expunerea de mai sus, să nu vedeţi idei, ci sentimente. Povestirea, rezumarea poeziei, descărnată, înlocuieşte sentimentele şi, deasupra sentimentelor, spiritualitatea poeziei.

Într-adevăr, aceste „idei" îşi capătă o înaltă valoare lirică prin „fervoarea lor neclintită". Ideea de a se apropia de esenţă — teoretică şi exterioară — este, în fapt, trăirea autentică a lucrurilor simple şi primordiale sau, cel puţin, nostalgia adîncă a lor. Dar, mai degrabă, este mai mult nostalgie decît împlinire: poezia este dor, tînjire după dragoste, după un „gînd al morţii simplu şi sigur"; poetul nu trăieşte „lucrurile esenţiale", ci trăieşte, adînc, numai dorul, nostalgia tragică de cele cîteva esenţe. Dar dragostea de dragoste este însuşi începutul dragostei şi al drumului către „ţara de dincolo de margini".

E întristător că lucrurile spirituale devin, se degradează în simple afectivităţi, în psihologie. Şi atmosfera tristă, de-o tristeţe gravă şi senină a poemelor lui Vîlsan se lămureşte prin conştiinţa „pierdutului vîrf".

Poezia lui Mihail Vîlsan este o poezie de o adîncă umanitate; de o umanitate care trece dincolo de umanitate şi umanizează, spiritualizează tot ceea ce este. Cred că valoarea mare a acestor poeme constă în dragostea, în mila universală pentru tot ceea ce este, pentru că tot ceea ce există suferă şi are de răscumpărat păcatul originar. Solidaritatea cu cosmosul, solidaritatea în mîntuire („Va mai trebui spus un cuvînt bun pentru fidelitatea copacului/ Şi, poate, o mîngîiere pentru opiniile colective ale ierburilor"). Solidaritatea în moartea care va răscumpăra „acest mare păcat" constituie supremul semn de înălţime spirituală. Cred că ceea ce caracterizează pe omul esenţial conştient spiritualiceşte este mila, adîncă, tristă, gravă ca o remuşcare, pentru tot ceea ce este, „flori, degete şi mîini". Trebuie să comuniem în această veghe, în aşteptare:

Dacă s-ar găsi totdeauna cine să iubească pentru alţii
Şi, plîngînd, să privească în ochii înlăcrimaţi ai cîinilor.
(*Rugăminte*)

Dar această poezie largă, generoasă, universală, apolitică se opune fundamental lumii sociale, lumii politice, lumii fără sensul milei, lumii care a uitat „cele cîteva lucruri simple". Publicate în *Ideea românească*, aceste poeme, în finalitatea lor metafizică, contrazic ideologia de primat al luptei, al politicului, al naţionalului pentru care acea revistă doctrinează.

Poezia lui Mihail Vîlsan este justificarea metafizică a unei „stîngi" spirituale, prin dragostea universală pentru copacii, stelele, oamenii, morţile de pretutindeni.

În expresia ei literară, poezia aceasta, solemnă, dar puţin cam emfatică, realizează căldura pe care un atare conţinut sufletesc o

implică. Trecem repede peste cele cîteva stridenţe şi stîngăcii de expresie („aceste lucruri simple... cu care am încurajat lumea să aştepte"), atragem, în trecere, atenţia asupra tonului uneori cam artificial, cam afectat al poemului — explicabil prin faptul că tensiunea interioară nu-şi găsea totdeauna o expresie adecvată şi se goleşte de substanţă — şi subliniem minunata limpiditate, simplitate clasică a unor versuri ca cele din *Exod*:

Voi pleca spre pămîntul rodului simplu,
Ţara noastră pe care am uitat-o.
Acolo unde vînturile dorm lîngă ape
Şi unde îngerii cad dărîmaţi de umbrele florilor.
Voi răsădi oameni trişti, să privească cerul
Şi voi îngropa cîte un cuvînt la toate răscrucile.

Şi, în sfîrşit, aceste două versuri care cuprind toată atitudinea spirituală a lui Vîlsan:

Dragostea mea va fi o pîine pedepsită
Pe care o voi rupe şi pentru oameni, şi pentru cîini.

Păreri libere, anul III, nr. 5, 5 apr. 1936, p. 2.

CRONICA LITERARĂ

1. Despre literatură
2. *Copilăria unui netrebnic*, roman de Ion Călugăru
3. Neagu Rădulescu

Literatură înseamnează uman, viaţă umană: exprimare, prezentare a umanului. Literatura este participarea afectivă la umanitate. Un filosof, un om de ştiinţă nu se simt oameni printre ceilalţi oameni. Ei privesc oarecum în sus sau în jos: pentru a descifra tainele cunoaşterii, pentru a privi, detaşîndu-se de ei, oamenii. Scriitorul priveşte alături, la cot, la umăr; el este *printre* oameni. Cel mai aproape de ei, cel mai legat de ei — de obicei prin dragoste, uneori prin ură — cel mai *viu* legat de ei.

Iată de ce o carte de literatură nu are valoare prin ideologia pe care o afirmă sau căreia îi serveşte, ci numai prin sentimente, sau prin ideile devenite sentimente, devenite sînge şi carne.

Nu ştiu de ce sunt ispitit să spun că literatura nu poate fi ideologică, pentru că ar fi inumană, într-atît de mult îmi pare că sentimentele, suferinţele, bucuriile, plîngerile, nostalgiile paradisului pierdut constituie substanţa omenescului. S-a contestat uneori autonomia literaturii; s-a spus, de pildă, că este epuizată prin istorie, psihologie, ştiinţă, metafizică, sociologie, economie, că este datoare tuturora, că împrumută tuturora ca să-şi constituie un inautentic corp. În realitate, literatura este aceea care împrumută tuturora, pentru că ea este însăşi substanţa vieţii, pentru că „emoţiile sentimentale", pe care numai ea le exprimă, sunt generatoarele tuturor formelor de activitate umană. Cu o condiţie: să nu înceapă ea, să nu vrea să îndeplinească rolurile pe care ea trebuie numai să le transmită.

*

Copilăria unui netrebnic de Ion Călugăru este o carte cu dureri şi mici bucurii omeneşti.

E vorba de cîţiva oameni, evrei necăjiţi, dintr-un orăşel desigur moldovean. Într-un cerc restrîns, între cîţiva oameni — sărmane făpturi ale lui Dumnezeu — un copil trăieşte, asistă la toată tragedia, la toată povara de a trăi şi pe care începe şi el s-o poarte: suferinţe grele, morale sau fizice, sărbători cu nevoia de a fi fericit printre dureri, morţi, pierderi, certuri mari între oameni mărunţi, ori ridicule, care sfîrşesc prin a se stinge cu timpul sau cu moartea; oameni, cu vanităţile lor diferite, cu religiile lor diferite, fiecare rău şi egoist pentru că este slab şi nefericit şi totuşi aşa de asemănători unii altora. Autorul ne dă, despre umanitate, o imagine neînchipuit de reală, de defavorabilă şi totuşi înduioşată, iubitoare fără nici un motiv de iubire. Oamenii acestui „roman" (nu e un roman, e o lungă naraţiune descriptivă) nu pot fi decît răi în viaţa lor cotidiană, meschină, împovărată. Şi totuşi în momentele mari ale morţii, ale suferinţelor şi ale marilor sărbători, generozitatea ascunsă adînc în fundul sufletului tuturor oamenilor reapare, strălucitoare, pură, dumnezeiască: Ţipra care „nu-şi iubeşte copiii" tremură pentru Blima cînd ea e în pericol; suferă pentru băieţii ei plecaţi în război; iată pe baba Cloanţa cînd moare moşul. E o iubire care există fără voie, care constituie esenţa spirituală însăşi a oamenilor.

Şi peste tot, o atmosferă de trist humor; un simţ al ridicolului, un zîmbet, o glumă sau un sarcasm printre tristeţi şi o minunată posibilitate de vis peste realităţile amare.

Aceasta este substanţa cărţii d-lui Ion Călugăru. Din cîte ne amintim, avem impresia totuşi că *Omul de după uşă* realiza cu mai

multă acuitate aceeaşi atmosferă. Era cu un grad mai dureros, mai tragic. Era aceeaşi imagine despre umanitate (aşa sunt oamenii: nu sunt flori, nu sunt îngeri, se bălăcesc în mocirlă, n-ar merita să-i iubim, nici nu am vrea, dar nu putem face altceva decît să-i iubim), dar cred că această imagine era mai simplă şi mai puternică. Căci ceea ce aş avea de reproşat d-nului Ion Călugăru ar fi, poate, *excesul de pitoresc*. Excesul de pitoresc scade valoarea umană şi deci valoarea literară a *Copilăriei unui netrebnic*. Autorul a urmărit prea mult „tipurile" (Ţipra, Dina, Baba Cloanţa, Peisich, Şifra, Iordache, Sultana etc.), în loc să urmărească reveria lăuntrică a minunatului Buiumaş, copil necăjit ca toţi copiii necăjiţi. Este prea mare abundenţă de material, de tipuri care dau, oarecum, o notă senzaţională cărţii. Cartea este totuşi adesea monotonă, adesea greoaie la lectură, stagnantă fără densitate (a fi încărcat nu înseamnă a fi dens).

E prea mult voit „specific evreiesc" pe care îl cunoaştem de la evreii tuturor literaturilor şi de la ai noştri I. Peltz, U. Benador, I. Ludo, Zissu şi de la alţii mai mici, Ca Horia Liman, Mihail Sebastian etc., şi de care ne-am cam blazat.

În rezumat, Ion Călugăru ne-a dat o carte prea căutată, prea „bogată", prea voit „artistică" — şi trebuia să ne dea o carte simplă.

Dar aceste ultime rezerve sunt făcute din conştiinciozitate profesională şi pornind de la un punct de vedere oarecum al posterităţii. Trebuie să recunoaştem că Ion Călugăru a scris o carte remarcabilă.

*

Neagu Rădulescu este o consecinţă meritată a lui E. Lovinescu. Ca şi *Memoriile* maestrului său, Neagu Rădulescu în *Nimic despre Japonia* (titlul este bun) ne înfăţişează o serie de oameni şi scene de cafenea, fără interioritate, fără dramă, cu o superficialitate de intuire psihologică atît de caracteristică simpaticului critic din Cîmpineanu. Este exact aceeaşi metodă: anecdotă, poantă, mici răutăţi etc., care nu cer nici un fel de inteligenţă, nici o capacitate de pătrundere. E just: cartea lui Neagu Rădulescu este mult mai puţin periculoasă decît cartea maestrului său, E. Lovinescu. Cel puţin, Neagu Rădulescu nu este nici farseur, nici grandoman, nici „stilist". El, cinstit, glumeşte glumind pe faţă. De la primul pînă la ultimul rînd, autorul face spirite de care rîde primul cu mare poftă şi de care, uneori, rîdem şi noi. *Memoriile* erau însă neserioase cu seriozitate; ininteligente tipic, nepătrunzătoare, afectau inteligenţă şi intuiţia psihologică; era o gravitate, o pondere, o suferinţă care izbuteau,

s-o recunoaştem, să trişeze. Dar, iată, E. Lovinescu a fost dat perfect de gol prin imitatorii lui, care, ridicînd draperiile şi măştile reţetelor de „stil", l-au înţeles mai bine, mai adînc decît ar fi dorit-o d. E. Lovinescu şi îl continuă. Să nu credeţi că e o diferenţă de valoare, de intuiţie psihologică între aceşti doi autori. Ba chiar, din punct de vedere moral, e superior Neagu: glumeşte cu inimă bună; şi chiar din punct de vedere intelectual, Neagu este mai lucid, pentru că are conştiinţa revelată a poeziei. E. Lovinescu, în schimb, este suficient şi convins că a prins esenţa tuturor personalităţilor la periferia cărora doar a stat. E drept că E. Lovinescu e mai abil; ştie să fie grav; ştie să facă pe infailibilul, pe sobrul, pe cumpănitul, pe obiectivul, ştie chiar să-şi înstruneze proza — ceea ce este, de altfel, firesc după treizeci de ani de exerciţii stilistice.

În orice caz, Neagu Rădulescu e preferabil ca mai naiv. Totuşi ar fi de dorit ca acest sistem de literatură de cafenea să dispară. Oamenii fără drame sunt inautentici sau sunt ininteresanţi. Şi, ca să fim sinceri, cartea lui Neagu Rădulescu nici nu ne amuză. Nu pentru că, cum se zice, „trăim momente apocaliptice", dar pentru că ceea ce este fără substanţă e trist, anost ca orice gol din lume. Poate chiar că *Nimic despre Japonia* este o carte de evitat: pentru că ne deprinde să fim superficiali, să ne placă orice fel de spirite proaste şi orice glume nu prea sărate. Pentru ca o asemenea carte să aibă valoare, se cere mult humor, mult spirit, multă strălucire, ca să compenseze lipsa de substanţă. Neagu Rădulescu, s-o recunoaştem între noi, e un băiat bun, vesel, dar nu are calităţile cerute.

Am auzit şi am citit că Neagu a fost bătut de cîţiva inşi vizaţi în carte. Lucrul este profund regretabil. Cu atît mai mult cu cît chiar a noastră simplă dojană este o represiune disproporţionată.

Facla, anul XVI, nr. 1 558, 6 apr. 1936, p. 2.

CRONICA LITERARĂ

1. „Amorul" şi 2. Exemplificări: Celarianu, Camil Petrescu, Anton Holban, Octav Şuluţiu, G. Ibrăileanu, O. Dessila, I. Valerian, Ury Benador etc. etc.

Românul se naşte poet şi amorez. Dar decît să-şi spună amorul în oftaturi lirice, excesiv comprimate, conform (aşa trebuie) norme-

lor poeziei moderne, pură şi hermetică, este mai consolant, mai răcoritor să-şi dea drumul în zeci, în sute de pagini de proză amoroasă şi poetică, în romane. Pretenţiile de luciditate, de introspecţie, de răceală obiectivă se îneacă, de fapt, într-un mărunţiş de „subtile observaţii" la îndemîna oricui, mai cu seamă acum în urma modelelor date de Proust. Toată lumea, cel mai mediocru îndrăgostit poate să se întreacă într-o sumedenie de sagacităţi, de „fineţi" care nu sunt, în realitate, decît confesiuni sentimentalo-lirice, banale, opace, înduioşătoare dacă vreţi — pentru că atunci cînd e vorba de amor, avem toţi, „mă înţelegi", tinereţea noastră, amintirile noastre — dar nu mai puţin facile, superficiale şi, ca atare, reprobabile. Alteori, e just, romanele amoroase nu sunt sentimentale, ci senzuale, dar de-un senzualism, de o exacerbare, de o robie sexuală care năclăiesc şi pe cititor şi pe autor într-o şi mai tristă, şi mai gravă mediocritate, aceea a instinctelor şi a fiziologiei. Nu se mai poate deschide o carte, în ultimul timp, fără să dăm de unul şi una care se acuplează; spui „pardon" şi treci zece pagini: eşti cu degetul pe un sîn sau pe o fesă; emoţionat, mai sari alte zece pagini: o femeie goală plînge că n-are cu cine şi îţi întinde braţele. Natural, pînă la urmă sucombi, om eşti, şi te înfunzi în ... paginile romanului. După ce ai terminat lectura, nu-ţi rămîne însă decît o infinită silă şi tristeţe *post coitum*.

Am impresia că scriitorii români se aprind unii pe alţii, ca bătrînii povestitori de anecdote picante, şi fiecare spune „una mai bună". Şi avem, astfel, în literatura română, o colecţie impresionantă de amoruri. Mai exact, aproape toată literatura română actuală este o colecţie de amoruri. Avem, astfel, amorul eterat al unui geniu pentru o proastă, în *Patul lui Procust*, amorul gelos, minuţios, analitic în *Ioana* (totuşi, admitem că *Ioana* este literatură de calitate), amorul impotent în *Ambigen*, amorul libidinos în *Adela*, amorul pentru gigantă în *Adolescenţii de la Braşov*, amorul fatal şi catastrofal în *Maitreyi*, amorul poetic în toate cărţile lui Ionel Teodoreanu, amorul nebun în *Subiect banal* şi în *Hilda* (şi totuşi acesta are unele şanse de justificare), amorul pervers în *Omul gol*, amorul „parşiv şi nu mai pot scăpa de ele" în *Femeia sîngelui meu*, amorul cumsecade în *Drumul dragostei*, amorul dobrogean în *Cara-Su*, amorul periculos în *Zvetlana*, amorul personal, pus pe seama gloriilor din istoria literară în *Mite* sau *Bălăuca*, amorul „să vă servească de experienţă" în *Noaptea nunţii*, primul amor *Într-o gară mică*, al doilea amor *Într-un pension de domnişoare* şi ultimul amor, care va veni, al *Tinereţii*.

Cărţile în care e vorba de altceva decît despre amor se pot număra pe degete. De altfel, cărţile de probleme, cărţile intelectualizate, cărţile de viaţă interioară mai complexă sau mai pură, cărţile de viziune nouă, nu se citesc, nu au succes. Cu jale, mă gîndesc la uitarea care a îngropat minunata carte a lui Fîntîneru (*Interior*) şi la stupida lubricitate (pardon, vitalism) care aruncă pieţii *Adolescenţii de la Braşov*.

Se pare că scriitorii români nu ştiu să facă altceva decît copii. Foarte frumos, dar asta poate să facă toată lumea, nu e nevoie să fii neapărat membru înscris şi recomandat al S-S.R.-ului.

(Colegul meu de redacţie, d. O. L., spune că pentru atîta lucru nu e nevoie să arunci sămînţa pe ogorul culturii...)

Lucrurile acestea de care ştim să ne amuzăm sunt şi întristătoare. Cred că în nici o ţară culturală din lume nu există o mai desăvîrşită penurie spirituală şi intelectuală: o absenţă de probleme, de participare la viaţă, la ceea ce se desfăşoară, acum, în univers; în preziua cataclismelor, în ultimul ceas al unei lumi care va intra în luptă, probabil pentru a muri, scriitorii nici nu acceptă, nici nu refuză viu, îndîrjit momentul, ei nu îl trăiesc; pur şi simplu, nu trăiesc. Satul arde şi baba se piaptănă, iar scriitorii români fac lirism amoros şi pornografie de proastă calitate, în ciuda micilor nuanţe, pe ici, pe colea. Dar a fost şi un moment „spiritual" pînă la 1930: scriitorii români îşi răsuceau musteţile şi tot amorezaţi erau. La oamenii care ar trebui (asta ni s-a spus, nu?) să aibă sensibilitate mai ascuţită, priză asupra evenimentelor, care, cu antene mai fine, ar fi trebuit să prevadă sau, în actualitate, să trăiască, acceptînd sau refuzînd, dramatic, evenimentele — o totală insensibilitate, mediocritate, superficialitate, inaderenţă ce în nici un caz nu înseamnă măcar o fugă, un refugiu. Acum aveau ocazia poeţii, ca Nero în faţa Romei incendiate, să cînte cîntecul cel mai sublim. Şi, ca Nero, au ratat ocazia: cîntecul este prea tare pentru harfe, coardele plesnesc, poeţii sunt orbi.

Nu vreau să fiu rău înţeles. Sunt cel din urmă care să pretindă scriitorului să ia partea unui curent „social" sau altul. E mai ales acest „social" care mă exasperează pînă în vîrful unghiilor şi care exprimă limpede stupiditatea, mediocritatea atît de perfectă a oamenilor „sociali". Lucrurile depăşesc şi au depăşit totdeauna o simplă stare socială.

Dar scriitorii români nu trăiesc nici momentul spiritual, nici pe cel social. Nu le cer nici măcar să fie „actuali", le cer să nu fie me-

diocri, plaţi, rudimentari, amorezaţi. Oricînd au existat pustnici. Şi astăzi, inşii se pot retrage şi să trăiască cu fervoare problemele eterne ale spiritului. Dar scriitorii nu pot face nici aceasta. Ei sunt printre drame şi nu văd; trec alături de prăpastie, dansînd, cu ochii legaţi; pămîntul se cutremură, oamenii urlă, sunt înghiţiţi — şi scriitorii se întreabă de ce a crăpat tavanul; are moloz pe umeri, nu ştie de ce şi se scutură, căci merge la întîlnire; nu a simţit că i-a căzut un zid în cap.

Dar, în definitiv, mă enervez, poate, inutil. Îmi vine să cred că literatura implică lipsă de sensibilitate, lipsă de participare, absenţă. Literatura nu este viaţă, ci evocare. Literatura are reflexe tardive. Scriitorii se pot speria douăzeci de ani după ce evenimentele se vor fi liniştit. Altminteri, literatura e pripită, artificială, schematică.

E drept, lucrurile s-au întîmplat aşa şi altă dată, chiar la noi. Îl cunoaşteţi pe d. Liviu Rebreanu? E un om greoi, care nu poate să formuleze nici o replică, niciodată, şi care, tocmai fiindcă are reflexe tardive, este un scriitor mare: a scris despre 1907, după anul 1930 (*Răscoala*). Panait Istrati însuşi, în jurul lui 1930, a scris *Les chardons du Baragan*, în care e vorba iarăşi de răscoala din 1907.

Acelaşi lucru s-a întîmplat şi cu literatura războiului celui mare: *Întunecare* a apărut tot aproape de 1930, iar *Ultima noapte de dragoste, prima (sic!) noapte de război* a apărut după cincisprezece ani, prin 1932. Corneliu Moldovanu, care a scris în 1922 despre vremea din 1922, a scris un roman eşuat; iar Mircea Eliade, astăzi, care vrea să prindă vremea noastră şi să creeze amorali şi supraoameni, n-a realizat (vezi *Huliganii*) decît nişte lamentabile zdrenţe, lamentabili monştri rataţi, mediocri, infirmi spiritualiceşte, submorali şi subumani.

Aceasta să fie un argument că literatura nu poate să exprime decît lucrurile atenuate, decît ceea ce s-a îndepărtat la periferia vieţii şi a morţii? Scriitorii bagă capul în nisip cînd lucrurile devin prea tari şi periculoase. Scriitorul este un ins deficient prin natură.

Şi, iată, am inventat şi o teorie pentru justificarea mediocrităţii scriitorilor noştri.

Dar este cu atît mai grav cînd scriitorii români sunt mai mediocri decît propria lor mediocritate naturală.

Şi, trebuie s-o recunoaştem, lipsa de probleme, mediocritatea vieţii lor interioare ne dau despre literatul şi literatura română o impresie penibilă. Şi această impresie penibilă este deplin întărită de exemplul edificator al romanelor româneşti contimporane.

Femeia sîngelui meu este romanul d-lui Celarianu. Cu ocazia acestei opere, trebuie să spun că a început să devină insuportabilă literatura la persoana întîi. Se spune grav „eu", ca şi cum lucrurile ce vor urma vor avea o mare gravitate, ca şi cum „eu" ar fi un caz extraordinar şi suferinţile lui — de amploare universală. Dar tonul acesta patetic, dramatic, mărturisirea aceasta dureroasă nu cuprinde decît nişte situaţii forţate şi relatări de coituri, unele forţate, altele ba; şi Emanoil Glineanu, eroul „al cărui jurnal e găsit de un prieten şi publicat" (Of! Of! aceleaşi şi aceleaşi trucuri!!) este un fel de „huligan", care — ca să dea oarecare accent, oarecare dramatism şi deci valabilitate literară multiplelor sale coituri pe care, de altfel, le povesteşte amplu, detaliat şi cu reală plăcere — înscenează şi anumite situaţii complicate: iubeşte pe Hermina, dar dezvirginează pe sora ei, de cincisprezece ani, şi se culcă cu Eugenia, mama celor două surori, în prezenţa uneia din ele. De fapt şi aceasta serveşte doar la accentuarea scenei sexuale, la amplificarea momentului sexual. Din complicaţiile de soiul acestora — destul de curente, de altfel, de cîtva timp şi capabile să fructifice o dramă, să depăşească simpla „porcărie" cînd scriitorul e mare şi ştie să joace pe muche de cuţit — nu reiese nici un conflict şi nici o problemă reală. E. Glineanu continuă să se laude şi cu alte coituri şi la urmă „autorul veritabil" omoară repede, repede şi pe Hermina, şi pe sora ei, şi pe Eugenia, ca să dea o coloratură dramatică şi nesexuală povestirii. Un lucru este bun: partea documentară a cărţii. Toate aceste coituri au loc la Paris, în ajunul războiului mondial şi chiar în momentul declarării războiului. Din cînd în cînd, omorurile şi scenele sexuale sunt întrerupte de descrierea Parisului în acele momente; de scenele de la legaţia română; de repatrierea românilor etc. etc. Destul de bine, de viu povestite, ele ar putea avea o valoare mai mare dacă s-ar îngemăna sau ar realiza un echilibru prin contrast cu celelalte scene. Tema *amor şi război*, *amor şi revoluţie* s-a mai speculat deseori. Tehnica este ingenioasă, căci problema individuală, copleşită de evenimente, capătă un caracter acut de precaritate, de panică, lucruri care, abil dozate, pot fi de mare efect literar. La Mihail Celarianu însă, cele două serii de evenimente rămîn disparate, independente. Aşa încît, în loc să dea o coloană vertebrală, o ordine, o organicitate construcţiei romanului, îl dezlînează, îl dezorganizează, îl desconcentrează şi mai mult.

Hilda, roman de Ury Benador, deşi circumscrisă literaturii „amoroase", este totuşi o carte excepţională. Lucrul ăsta îl spunem

liniştit şi limpede. Prin ce este salvată cartea aceasta, prin ce se deosebeşte de celelalte cărţi cu aceleaşi preocupări? Prin febră, prin acuitatea nervilor, prin delir. Un tînăr scriitor a definit-o admirabil: literatură la patruzeci de grade.

Dar să ne ocupăm de *Hilda*.

Acest roman poate fi pus în legătură şi ca un fel de completare cu *Subiect banal*, apărut acum un an. În *Subiect banal* era prezentat jurnalul intim al muzicantului Ludwig Holdengraeber, bolnav de gelozie. De data aceasta, avem jurnalul soţiei sale, Hilda, victima geloziei soţului.

În *Subiect banal*, Ludwig, suferind de o dragoste prea scrupuloasă pentru Hilda, de o gelozie, ca să zic aşa, teoretică, pentru amantul virtual al femeii sale, pentru virtualitatea înşelării, oferă Hildei toate posibilităţile, toate ocaziile de a-l înşela; merge pînă acolo încît, ca să aibă *certitudinea*, orice fel de certitudine, chiar certitudinea că este înşelat, mai liniştitoare decît chinul îndoielilor sale, ca să aibă deplina justificare a geloziei, îi aduce în casă un amant, pe Ivănescu.

Ludwig înnebuneşte pentru că nu poate şti, precis, dacă a fost înşelat sau nu. În *Hilda* avem soluţia problemei: Hilda l-a înşelat pe Ludwig. A luptat cu uşurinţă împotriva ei însăşi, a luptat împotriva lui Ivănescu, dar nu a mai putut lupta împotriva propriului ei soţ, care o aruncă în braţele lui Ivănescu. De altfel, gelozia lui Ludwig este pe deplin justificată: trădarea Hildei, virtuală, putea fi realizată. Şi a fost. Ludwig nu este gelos pentru că a fost înşelat, dar pentru că oricînd poate fi înşelat, oricînd soţia lui poate să cadă — şi această posibilitate, această prezenţă morală a căderii este mai gravă, mai reală decît însăşi căderea accidentală, decît faptul.

Hilda este copleşită ea însăşi de lucrurile neştiute ale sufletului ei, este nevoită să recunoască cu oroare: „ai... avut... dreptate... am fost... cu el... la hotel" (p. 235). Ca o consecinţă a acestei teme iniţiale, se nasc şi alte probleme — a neînţelegerii omului de către om, a neînţelegerii omului de către sine însuşi, a singurătăţii: „cît de departe este drumul de la cea mai pătrunzătoare inteligenţă la simpla înţelegere a omului de către om" (p. 151).

Şi această incapacitate de a o cunoaşte pe Hilda, de a o poseda sufleteşte îl înrăieşte, îl face s-o tiranizeze. Am spus că este aici o dragoste „prea scrupuloasă". Este de fapt adevărata dragoste, îmbrăţişarea totală care vrea să se împlinească şi nu se poate împlini; dragostea este o tortură a impermeabilităţii sufletelor umane, a ne-

totalei lor contopiri; orice femeie poate iubi şi pe altul, poate să aparţină pe jumătate şi altuia. Dragostea nu este o comuniune definitivă, absolută.

Febrilitatea scrisului lui Ury Benador şi problematica ei izbutesc să salveze cu uşurinţă această carte din banalitate. E trăită cu atîta tortură această dramă, încît se salvează, încît se „de-banalizează" din propriul foc al pasiunii sale. Nu este exterioară ca toate romanele senzuale româneşti. Nu e sentimentală; devine intelectuală prin problemele de cunoaştere pe care le pune şi prin fervoarea ei.

„Toţi ne recunoaştem într-însa", spune Ury Benador. Nu este adevărat.

„Numai oamenii nemediocri, adică scrupuloşi", cei care au trăit gravele drame ale cunoaşterii se pot vedea într-însa.

Facla, anul XVI, nr. 1 568, 20 apr. 1936, p. 2–3.

C. STERE: În preajma revoluţiei Vol. VIII: Uraganul

Volumul acesta are unele calităţi ce lipseau celorlalte volume ale autorului ciclului *În preajma revoluţiei*. După opt volume de proză, autorul a învăţat să scrie mai bine, să se piardă mult mai puţin în descrieri „poetice", să se strîngă, să capete un oarecare simţ al faptei. Evident, stîngăciile debutantului literar nu au dispărut cu totul, nu a învăţat să-şi cunoască încă specificitatea literară şi tot mai stăruie, pe ici pe colo, discursivităţile teoretice, ideologia deficientă, căci, se ştie, d. C. Stere nu a strălucit niciodată prin adîncime de gînd.

Prin ce ar putea reuşi mult mai bine în literatură d. C. Stere? Prin redarea nudă a faptelor. De cîte ori descrie „scene" (ororile revoluţiei, fuga din Rusia, bombardamentele satelor, rugăciunea ţăranilor pe care îi măcelăreşte maiorul Popescu- Plantagenet), e un glas al faptelor, precis, viguros, plastic, un spirit reportericesc în sensul cel mai bun al cuvîntului, care răscumpără şi ideologia „justificatoare" a metamorfozelor lui Răutu (din revoluţionar rus, trezit revoluţionar român, din revoluţionar român, prefect liberal, din

prefect liberal, devenit, *fără „motivare literară"*, singura care ne interesează, teoretician al revoluţiei mondiale) şi diferitele lui probleme „metafizice" şi întîlniri cu „Infinitul", ca, de pildă, în volumul IV. Realizează literar numai cînd, renunţînd la prea mari pentru el probleme ultime, spirituale, de cunoaştere — pe care le denumise, de altfel, ca un argument în plus de inaderenţă: „blăstămatele chestiuni", adică lucruri care „fac rău" şi pe care „trebuie să le laşi în plata Domnului", ca şi cum nu acestea ar fi singurele lucruri de interes iminent — nu se mai ocupă decît de realităţile concrete sau, mai precis: de faptele concrete.

Mă întreb de ce d. C. Stere, care face un roman „din viaţa d- sale", nu îşi publică memoriile aşa cum sunt, cu nume proprii, fără sos literar. Căci, într-adevăr, din cînd în cînd, faptele nude sunt înecate într-un sentimentalism „literar" moldovenesc, de cel mai tipic stil sadovenist, care le alterează, le diluează, le slăbeşte cum apa slăbeşte vinul. E o înrădăcinată prejudecată aceea care pretinde că documentele nu sunt literatură şi că trebuiesc „transfigurate" ca să devină artistice. În realitate, faptele vii se „transfigurează" prin ele însele, cînd sunt semnificative, şi nu e literatură tocmai ceea ce nu e document, ceea ce este „literatură pe marginea documentelor", ceea ce este „comentar", şi nu faptă. Şi, din cînd în cînd, deşi în măsură mai mică, „tipurile", „tablourile naturei", „sentimentele nobile" nu lasă „faptele" în goala lor puritate epică.

Dar mai este ceva. Vigurozitatea scenelor de revoltă, dinamica stilului — deşi, evident, mult mai puţin valoroase decît paginile din *Les chardons du Baragan* al lui Panait Istrati sau *Răscoala* lui Liviu Rebreanu — sunt alterate de încă un lucru. Ciclul *În preajma revoluţiei* este, cum se ştie, un lung roman politic, care nu e numai roman, ci şi, ce nenoroc, teoretizare şi alteori „pamflet". Nimeni nu spune că „teoretizarea" şi „pamfletul" nu pot fi vii şi deci literatură bună. Dar trebuie să fie de calitate. Iar judecata din punct de vedere strict literar nu trebuie dispreţuită, căci valoarea literară nu este altceva decît un exact corespondent al celorlalte valori spirituale; ea este doar descriere, mulaj, şi împrumută formele tuturora, căci n-are o formă proprie.

Ei bine, din slăbiciune, poate din sentimentul nerăscumpărat al unei înfrîngeri — de care, de altfel, e vinovat doar hazardul evenimentelor — pamfletul d-lui C. Stere este insuficient, debil, rudimentar, şarjat, caricaturizat în aşa fel încît pierde orice putere, orice

substanţă şi, în loc să convingă, supără. Printre personagiile, cu nume false, dar aşa de transparente, pe care le atacă este şi „savantul", „apostolul neamului" Christophor Arghir. Sunt convins că enervarea din slăbiciune a pamfletarului nu a putut decît să bucure pe cel vizat. Şi într-adevăr, mereu sub dimensiunile marelui său duşman aşa de rudimentar deghizat, falsă, stridentă, „neputincioasă", copleşită apare fraza lui Ion Răutu, în care vrea, în două mişcări, să-l dea gata pe savant: „Îi era milă de sărmanul apostol! Ce-i de vină el? Un biet primitiv, spăriat de diplomele sale (*sic* N. R.), osîndit la rolul de purtător al făcliei într-o ţară de recentă cultură, care nu putea avea însă o măsură justă pentru oamenii săi" (p. 341).

Bietul „purtător al făcliei" — într-adevăr!

*

Pentru că acest roman are calităţi, e util să-i menţionăm şi defectele, pe care cititorul le poate scutura ideal, bucurîndu-se de esenţa purificată a operii d-lui C. Stere. Şi iată, în afară de debilitatea teoretică, în afară şi de „poetica descriptivă", de insuficienţa, din slăbiciune morală, a părţilor de pamflet, în afară de scena în care tînărul ţăran povesteşte întîlnirea cu „studenţii" şi nu ştiu ce roată de foc, dovedind ce ridiculă, falsă înţelegere despre naşterea mitului o are autorul, mai e un lucru care trebuie subliniat: acest ciclu e scris prea mult pentru Răutu şi prea puţin pentru evenimente; din cauza aceasta, epicul devine pe alocuri liric şi Răutu — prea voit simpatic, prea tip de „erou simpatic", mereu just, mereu mărinimos, mereu suferind pentru umanitate, pentru cauzele drepte, devine, din exces de simpatie, peste măsură de antipatic. Eu cred că un efort de luciditate, de curaj lăuntric ni-l arăta real, omenesc, complex şi că, cu greşeli, ne era mult mai simpatic. Aşa, e de-o artificialitate care îl ucide, şi literar, şi psihologiceşte. Iar scenele de revoluţie idilică în care Răutu cu ajutorul Luţei îmblînzeşte pe răsculaţi sunt de-a dreptul hilariante şi de-un sentimentalism moldovenesc care merge chiar pînă la Ionel Teodoreanu.

Evident, însă, că nu cu rîndurile de mai sus trebuie încheiată o cronică despre o carte ca aceea a d-lui C. Stere. Dar ce vreţi: criticul este mai mult un denunţător; el nu poate ajuta valorilor să trăiască; el poate arăta cu degetul ceea ce este falsă valoare sau ceea ce este neghină într-o valoare autentică.

Şi romanul d-lui C. Stere, prin dimensiunile sale de frescă, prin gravitatea problemelor pe care le pune şi de care neintelectuala

noastră literatură are neapărată nevoie, prin pathos, prin dibuială şi prin unele insuficienţe chiar, prin lărgime de respiraţie şi prin interesul memorialistic pe care îl suscită, se ridică cu multe trepte deasupra nivelului banalei noastre literaturi plină de amoruri şi autoanalize.

Facla, anul XVI, nr. 1 573, 27 apr. 1936, p. 2–3.

GENUL „JURNALULUI"

I

Un gen literar are valoare atîta timp cît nu are vogă. În clipa cînd are succes, cînd e în plină dezvoltare, cînd scriitorii îl practică de preferinţă, cînd e pe gustul publicului, cerut de public, avem un semn sigur al decăderii lui. Cînd ajunge să fie înţeles de publicul mare şi apreciat de el, a devenit facil, iar substanţa lui este, de fapt, epuizată în clişee, reţete, formule.

„Jurnalul", denumit, de cele mai multe ori, din interese editoriale, „roman" sau chiar „nuvelă", este un asemenea gen literar în decădere. Cred că nu sunt socotit paradoxal afirmînd că marea lui eflorescenţă este semnul apropiatului său sfîrşit. Trebuie să ne îndoim de valoarea esenţială a ceea ce are succes, căci, prin definiţie, nu poate avea succes decît facilul. Mai mult decît atît: genul „de succes" compromite chiar valorile autentice care îi aparţin, dar care nu sunt destul de puternice pentru a-l înnoi, reabilita, transforma.

Jurnalul era valabil atîta vreme cît nu exprima o „viaţă oarecare". Sau cînd a exprimat (de pildă Amiel) prima „viaţă oarecare". Pe urmă, vieţile „oarecare" au început să se repete; să urmeze, stereotipic, unele altora; acablante, pline de aceleaşi mizerii.

Văzînd că se poate face literatură cu viaţa intimă a insului, o mulţime de oameni au vrut să răscumpere mizeria lor anonimă, s-o salveze şi au scris cărţi cu mizeriile lor personale. Toată literatura la persoana întîi nu este, de fapt, decît o dezgustătoare colecţie „murdară, cleioasă" de mărturisiri neruşinate a ruşinilor mici individuale, a întristărilor, a turpitudinilor, a mizeriilor, a jalnicului. Dacă vrei să fii dezgustat de umanitate şi de literatură, care este, esenţial, umanitate, nu ai decît să citeşti tot ce se scrie în ultimul timp: jurnale. Greu mai poţi iubi oamenii după ce te-ai învăţat să-i cunoşti prin asemenea cărţi, cu ochii unor asemenea cărţi. Se evidenţiază chiar atmosfera umană „îmbîcsită, mizerabilă (L. Demetrius, *Tinereţe*, p. 137) în care trăim". Literatura aceasta te învaţă să iubeşti oamenii cu jenă sau să nu-ţi fie ruşine de nici un sentiment omenesc. E o ciudată valabilitate a tot ce e ros, a tot ce e urît. E foarte adevărat ce spune autoarea însăşi a unui „jurnal" (*Tinereţe*); „un sentiment al tău e urît ca rănile închise pe care le arată cerşetorii la colţuri de stradă". E un fel de degradare umană, de complacere în bube: „absurd este că se ia omul în serios, că îşi îngăduie febra asta în loc să se scuture ca de un lucru ruşinos de leşinurile acestea ale lucidităţii... de această inferioară, animalică stare" (*Tinereţe*, p. 56).

Îţi vine să crezi că valoarea literară nu mai stă în expresia realizată a umanului, aşa cum este el; e o expresie a mediocrităţii, a căzutului, a nevolnicului, care trebuie alungată. De altfel, toată literatura aceasta de „autoanaliză" care se reclamă de la luciditate, de la cunoaştere, nu este decît o „analiză" la îndemîna oricărui; o falsă luciditate; o cunoaştere aproximativă a stărilor sentimentale periferice.

E o lipsă de discreţie, de pudoare nejustificată prin nimic; e o umilinţă laică, nedemnă, neridicată de nici un principiu spiritual. Această literatură de „cădere" nu este cunoaştere, căci cunoaşterea este tare, pătrunzătoare, nu e luciditate, căci luciditatea e dincolo de plîns, de sentimentalism. E o lipsă de libertate, o înnămolire care este anestetică, căci atitudinea estetică este libertate.

De altfel, aceste „jurnale", aceste individualităţi în derută, în mizerie, în mizerie făcută poezie, au şi altă semnificaţie. Este cîntecul ultim al unui fel de a fi omenesc. Nimic nu este nemotivat. Oamenii „se spun"; aceste „jurnale" şi „documente omeneşti" constituie, poate, testamentul lor sentimental.

Nu cred că jurnalul, că literatura de introspecţie este definitiv condamnată. Dar, ca să redevină valabilă, ea trebuie să însemneze în adevăr o dedublare, un „epicism interior", o luciditate corozivă care să treacă dincolo de umile infecte.

De altfel, sunt convins că în curînd se va reveni la o literatură epică, obiectivă. Cred că vom azvîrli balasturile, deşănţările sentimentalismelor mărunte, individuale. Această dragoste tristă de tine însuţi, dragoste umilă, cădere umană, nelucidă, va fi depăşită, va deveni „neinteresantă". Oricine poate să se plîngă şi să vorbească în-

lăcrimat, înduioşat, îndurerat despre sine însuşi. Iată de ce această literatură e facilă. Nu oricine se poate obiectiva, părăsi, azvîrli pe sine însuşi. Atitudinea epică nu e umilitoare, e mai nobilă, şi este esenţial contemplativă, artistică.

II

LUCIA DEMETRIUS; „*Tinereţe*" (roman), ed. „Fundaţia pentru literatură şi artă, Regele Carol II".

Dacă romanul domnişoarei Lucia Demetrius apărea înainte de avalanşa romanelor „de introspecţie", ar fi fost desigur mult mai puţin „compromis". Şi această carte vrea, parcă, să realizeze principiul lui Baudelaire: „Dacă am avea curajul să scriem o carte cu viaţa noastră, cu condiţia să fim absolut sinceri, am face o capodoperă".

Lucia Demetrius încearcă şi ea să atingă acel maximum de sinceritate, dar, fireşte, în limita posibilităţilor sale de luciditate, de autoanaliză. Nu poate fi sincer cine vrea. Lipsa de sinceritate, sinceritatea insuficientă nu înseamnă decît incapacitatea noastră de a ne vedea exact; trecem peste, sau nu ne ajungem. Este acelaşi lucru. Ne minţim, fără să vrem. D-şoara Lucia Demetrius nu trece *peste*. Ea îşi cunoaşte bine sentimentele, periferia vieţii sufleteşti, dar nu ştie ce o regizează, din mai adînc; principiul interior şi motor.

D-şoara Lucia Demetrius are sentimentul „mizeriei sufleteşti" a Nataliei. Şi, iată, un punct stabil de luciditate. Cu această jenă despre sine ar vrea să nu asculte decît „de un principiu al decenţii, al stăpînirii" (p. 60), cu acest sentiment al jalnicei sale inferiorităţi: „un om... să intre aici, în mizeria asta, în aerul ăsta plin de dezolare" (p. 199). Natalia va expune umilinţele sale cu un ton extrem de căzut, de dureros, şi va merge pînă la capătul mărturisirii jalnice a tragediei sale democrate, a ruşinii dragostei sale umilite şi învinse. Se va degaja, într-adevăr, din toată povestea, ceva de „ciorap însingerat" (p. 114), „de mocirlă". Dar Natalia este fără cruţare faţă de ea însăşi; realismul jurnalului său va fi augmentat, accentuat de o răutate lucidă faţă de sine, faţă de prietenele sale (Lulu, Ana) care suferă împreună, cu jenă reciprocă, o „aceeaşi neîmplinită dragoste". „Sufletul" ei, Natalia ne va spune mereu că e „pivniţă", mocirlă, mîl, fîntînă — realizînd ceva din sensul subteran al omului dostoievskian, dar, fireşte, numai în cadrul vieţii afective. Iar despre tovărăşia tristă a celor trei fete amărîte: „Ana e obosită, nenorocită. Ceasurile petrecute alături sunt oribile, ne despărţim cu impresia că

a fost o indecenţă apropierea noastră, ca o descoperire de răni, o cercetare reciprocă de infirmităţi fizice. Ne ocolim şi, cînd ne căutăm şi ne întîlnim, ne iubim cu dezgust, cu milă, cu ineficacitate" (p. 126–127). Toată cartea este un astfel de iad al mizeriilor, ars cu fierul roşu al lucidităţii. Mai tîrziu, cînd îl va căuta disperată pe Vlad, nenorocită, epavă umilită, Natalia va spune cu o ascuţime nemiloasă cît se simte de urîtă, de jenată „fizic" de ea însăşi. În toată decăderea, un fin humor, o ironie printre dezastre (pasagiul cu lacurile mazuriene, cu maestrul mascat etc.), un spirit rău de observaţie („vioiciunea lui Lulu e numai nerv încordat, e voinţă de veselie") dă oarecare tărie, oarecare şiră a spinării încovoielilor. Dar ce este interesant în această carte, şi caracteristic, este extraordinara experienţă a dezolărilor, a stărilor de depresiune, a amărăciunilor, a înfrîngerilor.

Şi totuşi, din mocirlă, din umilinţă, din mizerie, din amara dragoste a Liei, care are simptomele unei boli sufleteşti, o ciudată eleganţă, o poezie zîmbind peste dezastre, o floare. O serie de notaţii de o reală subtilitate pe care cititorul le va găsi singur, pe care nu am locul să le citez. Şi poate că, cine ştie, chiar acesta este destinul literaturii, să nu înflorească decît din mizerie, să fie o răscumpărare a urîţeniilor, a lucrurilor jalnice din om, a deficienţelor.

Romanul, în aparenţă fără construcţie, e totuşi destul de abil condus. Drama Nataliei creşte, ia proporţii, o copleşeşte, o înfrînge şi apoi se linişteşte şi o lasă sterilă sufleteşte, „ca înainte", calmă ca după liniştirea apelor.

Unele lungimi ar fi putut totuşi să nu existe şi cele două mari momente de dezolare (Vlad nu o iubeşte) concentrate într-unul singur. Pe de altă parte, cînd observaţia rea, sarcasmul lipsesc, cînd nu este nici o osatură care să sprijine sentimentalismul cleios al „jurnalului", Natalia este prea des gata să leşine la orice ocazie, la orice veste proastă. Şi aici, sărăcia de mijloace, marcată prin repetiţie, accentuează alura prea „leşinată" a cărţii, monotonia transelor: sunt ca o rufă, mi-e trupul tăiat în două, simt un gol în piept. Dar pentru exemplificarea acestei sărăcii de mijloace şi repetiţie, iată citate: „încep să-mi vîjîie urechile" (p. 81); „începe să mă doară în piept ... parcă aş avea un păianjen care... destramă" (p. 87). Iar la p. 92 altă „senzaţie de destrămare, ca şi cum s-ar destrăma cîlţii... în mîini, în gîtlej, în tot trupul". La p. 95: „am o lumină imensă în piept, nici o urmă de gînd în cap şi un fel de frică oribilă în tot trupul". La p. 96, nu mai rezistă: „mă surp parcă în interior". La p. 97, „la fiecare pas, mi-e trupul mai greu". Iar la p. 98, „trupul" a devenit

„de plumb". La p. 100, „picioarele îmi tremură tare". Dar această anemie sufletească e permanentă. Astfel, şi la p. 101: „ceva ca un cutremur". Şi la p. 102: „un val cald se urcă în piept, în braţe". Şi, pe aceeaşi pagină, ceva mai jos, iar „ceva se surpă în mine, îmi vine să mă îndoi pînă la pămînt, să mă aşez jos. E ceva ca un leşin". Nu vă temeţi, deşi spune că „a trecut o clipă prin moarte", aceste surpări, leşinuri, goluri în piept nu s-au terminat, iar Natalia nu se va simţi mai rău, şi nici mai bine: „se face un gol rece în mine toată. Am rămas... vid înăuntru" (p. 105). Dar la p. 106, „am impresia că mă topesc ca un metal, că mă dilat, că sunt un fluid, un fluviu". Şi totuşi, paradoxal, la p. 108: „Nu pot pleca. Parcă sunt sădită în pămînt". Şi, natural, după toate astea, cade de-a-n-picioarele: „Sunt foarte obosită. Picioarele nu mă ascultă" (p. 110). Şi „alunec" (p. 111). Apoi iar începe: „în coşul pieptului e ceva care se dezagregă, se topeşte" (p. 143). Şi continuă: „îmi sunt picioarele ca de plumb" (p. 158). Iar mai încolo, va recădea fără să mai cadă şi aşa mai departe.

Aceste lucruri indică, definitiv, lipsa îngrozitoare de orice tărie spirituală. Toate fetele din această carte sunt „leşinate". Şi aceste „leşinuri" atenuează durerea adîncă, adevărată a acestei drame; o bagatelizează; şi constituie un semn mai mult al lucidităţii periferice a acestei cărţi. E aici ceva ce nu face decît să se clatine. Nici un metal tare. Strică desigur şi acuităţii emoţiei, şi poeziei adesea extrem de subtilă a notaţiilor, şi plînsului pur, schimbat, cum spune de vreo zece ori Natalia, în „schelălăit", şi precizează caracterul intim al cărţii: „nu ştiu... suntem şi noi aşa de nenorocite, de oropsite, că, zău, e comic atîta nenoroc, atîta amărăciune pe capul nostru" (p. 120). Şi dacă „nenorocul" era mai sobru, cartea ar fi fost, într-adevăr, mai tragică.

Facla, anul XVI, nr. 1 578, 4 mai 1936, p. 2–3.

CRONICA LITERARĂ

1. M. Blecher: *Întîmplări în irealitatea imediată*
2. Virgil Carianopol: *Scrisori către plante*

Destinul literar al admirabilei cărţi a d-nului M. Blecher este întristător, dar această tristeţe priveşte, mai ales, nivelul intelectual al publicului. Trebuie să spunem, de la început, că *Întîmplări în irealitatea imediată* este o carte aşa de deosebită de operele literare actuale, expune experienţe interioare atît de puţin comune, încît indiferenţa publicului este semnul indubitabil al marei ei valori. E drept, cînd romanele stupide pe cît de obraznice ale cutărui adolescent; cînd „frescele sociale" înfăţişînd nu supraoameni, ci biete fiinţe subumane; cînd poveştile de amor languros, umed, şi de cîine bătut impresionează pe criticii cuprinşi de sentimentalism; cînd, în sfîrşit, toate cărţile exterioare, libidinoase, răutăcioase din inferioritate sau vulgar senzaţionale au succesul de librărie pe care îl ştiţi şi pe care îl deplîng, iar autorii lor se lăfăiesc în interviuri şi glorioIă, este totuşi deprimant să asişti, neputincios, la nedreptatea care se face unei autentice valori. Cartea d-lui M. Blecher zace în depozite; nici un critic nu l-a îmbrăţişat; nici o revistă nu i-a solicitat vreun interviu. E drept, cîţiva descoperitori de valori rare (printre care Anton Holban) mi-au vorbit cu entuziasm de această carte. Şi poate că d. Blecher va fi mulţumit ştiind că vor fi totdeauna zece oameni, zece tineri care să se pasioneze de turburătoarele sale aventuri într-o realitate dizolvată de luciditate şi de fantastic. Iar pe publicul prostănac şi ametafizic, public mare, îl merită pe deplin ceilalţi scriitori.

Cum o indică titlul: *Întîmplări în irealitatea imediată*, lucrurile sunt văzute sub un al doilea aspect, mai ascuns, mai adînc. „Irealitatea imediată" este, de fapt, realitatea fantastică a lucrurilor; această realitate, care e şi ea o aparenţă, este totuşi mai apropiată de realitatea ultimă, esenţială decît realitatea cotidiană ametafizică; banală care îl chinuieşte pe erou. Lumea este profund plictisitoare, inutilă, ininteresantă, inesenţială. De aceea eroul fuge sau vrea să fugă dincolo, în adînc, în realitatea fantastică. Această realitate fantastică nu poate fi trăită decît în copilărie sau în crize de „luciditate", în stări acute nervoase, morbide, care izbutesc, prin acuitate, să rupă, să destrame vălul cotidian al lucrurilor sau să-l dizolve. Aşa încît, fantasticul nu este decît punctul ultim al unei lucidităţi acide.

În copilărie, lucrurile nu avuseseră timp să se acopere de coaja cotidiană, de masca lor rutinară şi trăiau, pure, în plinul lor, în realitatea lor esenţială, alogică, arelaţională, dar „evoluţia de la copilărie la adolescenţă a însemnat o scădere continuă a lumii şi, pe măsură ce lucrurile se organizau în jurul meu, aspectul lor inefabil dispărea precum o suprafaţă lucioasă care se abureşte" (p. 42). Adică, orice „organizare" a lucrurilor este arbitrară şi neesenţială. Lumea matură este o lume falsă, de-o pură inutilitate metafizică.

Şi aici stă sensul acestei cărţi: prinşi în această falsă ordine, în aceste accidentale raporturi dintre lucruri, ne îndepărtăm de realitatea pură, cea de dincolo de relaţii. Şi suntem prizonierii ametafizicului, a lipsei de libertate a materiei.

Dacă nu putem redeveni copii, trebuie să destrămăm lucrurile prin luciditate, şi eroul are sentimentul profundei irealităţi a realităţii; prin luciditate îşi dă bine seama că lumea este o gravă mistificare, că e prizonierul „lavei", al materiei care îl sufocă, al cotidianului care acoperă realitatea „ireală"; luptă ca să cucerească, ca să se elibereze sau ca să „vadă"; lumea anostă însă se derobează lucidităţii tale prin diferitele sale aspecte „teatrale", prin maleficii, prin artificii fantastic-malefice; eroul simte că nu putem decît să ne vedem pe noi înşine, că pereţii realităţii ne aruncă, în derîdere, doar propriile noastre chipuri şi că nu putem zări dincolo decît uneori, cînd poleiala oglinzii „este ştearsă pe alocuri şi prin petele transparente apar obiectele reale din dosul oglinzii", dar evident nu pure, ci încă „amestecîndu-se cu imaginile reflectate, ca într-o fotografie cu clişee suprapuse" (p. 27).

Astfel, nu va putea zări niciodată ce e „dincolo", decît alterat şi fantastic. Va suferi în această lume, de care doar arareori se va elibera prin aventurile sale într-o curioasă subrealitate; va fi păcălit de realitatea care-i va juca feste (şalul roşu îi pare un buchet de garoafe sau o statuie: „deodată, într-o înfăşurare de vînt, mi se păru că o statuie albă de marmură se ridică în aer" (p. 49), va resimţi mereu „acea nostalgie esenţială a inutilităţii lumii" (p. 55), va trăi cuprins, cufundat într-o permanentă tristeţe, dar o tristeţe cu totul nesentimentală, ci intelectuală şi, poate, spirituală; va încerca să se sinucidă, dar prin tragica păcăleală a „acestei lumi de noroi" nu va [*lipsă text*].

Cu conştiinţa veşnic trează că e prizonierul unei lumi false, că e prizonierul unor maleficii, va aştepta, cu nerăbdare, eliberarea spirituală: „mă zbat acum în realitate, ţip, implor să fiu trezit, să fiu trezit în altă viaţă, în viaţa mea adevărată. Este cert că e plină zi, că ştiu unde mă aflu şi că trăiesc, dar lipseşte ceva în toate acestea... Cine mă va trezi? În jurul meu realitatea exactă mă trage tot mai jos, încercînd să mă scufunde" (p. 187–188).

Această carte, esenţial metafizică, a cărei temă am expus-o, de altfel, într-un mod cu totul insuficient, nu are „subiect". Dar „subiectul" este însuşi eroul şi viaţa sa interioară cu urcări şi căderi; de altfel, aşa este lumea, fără subiect, anostă. Totuşi, cartea domnului Blecher se citeşte cu un interes crescînd. Întîmplarea a făcut ca d. Blecher să aibă nu numai aspiraţii metafizice, ci şi talent literar şi,

unor expuneri de probleme, unor mărturisiri, să urmeze „întîmplări" de-o poezie fantastică neasemuită; atmosfere create dintr-o frază, dintr-o imagine; pagini de-o frăgezime sau de-o putere de viziune cu totul rare; o sensibilitate ascuţită, morbidă dă expresie tuturor aventurilor sale. Dar luciditatea d-lui Blecher nu se opreşte niciodată la psihologie, la efecte, la periferia sufletului, care n-are decît să rămînă, şi de-acum înainte, în stăpînirea neturburată a aşa-zisei „literaturi de autoanaliză". D. Blecher, trecînd prin psihologie, prin emoţie, depăşeşte totuşi planul psihologic, realitatea prea superficială a emoţiei. Emoţia, durerea, psihologicul sunt lucruri false ca tot ce aparţine falsei „realităţi", lumii drăceşti, malefice, de lavă, şi se îndoieşte de ele, le desconsideră (la „autoanalişti" asta constituia unica realitate); „în lume nu există nimic în afara noroiului. Ceea ce luam drept durere nu era în mine decît un slab colcăit al lui, o prelungire protoplasmică, modelată în cuvinte şi raţiuni" (p. 181).

Să nu credeţi că această carte e rece şi tematică. Subsemnatul a încercat doar să-i facă portretul spiritual. Nu e nimic teoretic. E vorba, într-adevăr, de „fapte", de „întîmplări", cu substrat metafizic, rînd pe rînd suave, turburătoare, înspăimîntătoare, enigmatice şi totuşi de o prezenţă umană, de o căldură umană care garantează o lungă durată culturală operei d-lui M. Blecher.

*

Cînd poeţi ca Emil Botta şi Mihail Vîlsan rămîn necunoscuţi, pentru că nu găsesc editori, d. Virgil Carianopol are norocul să fie tipărit de una din cele mai importante edituri din ţară. Împleteşte în mod cu totul curios influenţa lui Tudor Arghezi cu aceea a lui Radu Boureanu:

Nu am uitat, seara
Cînd îşi topea luna ceara,
Ascultam cum cîntau domniţele zvelte
Cîntece ascuţite, pe nişte unelte...

Sau mai ales:

...O domniţă plină de slavă,
Avea ochii ca nişte mărgele,
Trupul ca un şir de inele,
Pieptul îi era plin de paftale.
(R. B.)

Sau:

Ciobanii aprind focurile doinelor pe coclaur,
Cerul se îmbracă în zale de aur,
Cîntecul întîrzie în larg cu cîmpia
Nu are putere să-ți dezlege vrăjitoria.

(R. B.)

Sau:

Parcă și noptiera de pe lîngă pat
S-a mai cocoșat.

(T. A.)

Sau:

Femeia Constantina Maria
Este soră cu pribegia.
Își tîrăște în fiecare dimineață
Trupul cusut cu ață...
Își întinde spre elevele triste și grăbite
Degetele zgîrcite.

(T. A.)

Mai are și ceva influență din Esenin:

Într-o zi,
N-o să mai viu nici eu pe aci,
N-o să mai rămîn în cîrciumă pînă tîrziu...
Ai să auzi și de mine
Că mi-a pus revolverul o garoafă la ureche.

Încolo, are de toate: poezia dezrădăcinării a sămănătorismului, sentimentalism, poezia academică a morții, versuri cu metafore devenite pompierești. Și, vorba d-sale: *„Nu am ce să spun, nu am unde mă duce"*.

Facla, anul XVI, nr. 1 585, 13 mai 1936, p. 2.

CRONICA LITERARĂ

1. *1916* de F. Aderca
2. *Drumețul incendiar* de Gellu Naum

D. Felix Aderca este un eminent gazetar. Ca atare, spirit mobil, divers, cu acea necesară superficialitate care să-i împiedice înrădăcinarea, adîncimea, staticul, fixitatea, a făcut eseistică, reportagii, romane, pamflet, poezie, critică literară, a abordat chiar și problemele mai grave ale principiilor esteticei etc. A avut faima meritată de spiritul său viu printre idei, dar a avut și destinul gazetarului: gloria sa literară este condamnată să fie efemeră, pe cît de diversă, și numele d-sale nu poate fi legat de nici o operă mai importantă.

Toată lumea știe cine este d. F. Aderca, dar puțini știu bine ce a scris domnul Aderca. Opera lui cea mai cunoscută îmi pare încă a fi poema sa *Medievala*. D. Aderca rămîne deasupra operelor sale. A fost prea viu, prea actual, ca să poată fi durabil, dacă nu etern.

1916 este titlul noului roman al d-sale. De la început, ca să fim preciși, trebuie să declarăm că romanul d-sale nu este reușit. Participarea sa la evenimente neputînd fi sublimată, neputînd trece pe planul realizării artistice, cartea d-sale va fi cînd un pamflet social montat în cadrul tehnicei romanului (activitatea politică a colonelului Ursu), cînd jurnalul travestit al unui fost combatant, cînd cronica unor anumite evenimente, cînd încercarea de reabilitare a anumitor „trădări" ș.a.m.d. Cu alte cuvinte, vom avea o carte neunitară și impură.

Cînd am început să citesc cartea, înșelat și de titlu, credeam că va fi o operă de proporții epice; de povestire nudă și totuși dramatică a faptelor; speram că voi găsi o carte aspră, dură, documentară (nu fără acel amestec de documentar cu pamflet, cu beletristică); o expresie a gravelor experiențe și întîlniri cu moartea. Nimic din toate astea. Nu avem decît o simplă carte politică. Se critică, mai întîi, aliații care au obligat România să intre în război nepregătită; critică poate justă, dar cunoscută. Se spune apoi că unii generali erau slabi militari: lucru grav, dar iarăși cunoscut. Se spune că anumiți germanofili, acuzați ca trădători, nu erau de fapt decît patrioți, care vedeau just evenimentele, dar că evenimentele au fost alogice: și despre asta s-a discutat enorm pînă acum. Urmează, apoi, un pamflet al mișcărilor de dreapta. Se insinuează că devin partizani ai extremei drepte cei care au suferit un grav zdruncin interior, un dezechilibru. (Cazul iarăși al colonelului Ursu, în care recunoaștem, la un moment dat, pe un fost militar șef al unui partid extremist.) Și, în această ultimă parte — jurnal al evenimentelor celor mai actuale — participarea prea directă îl face să-și deservească propria-i cauză. Într-adevăr, pamfletul, ca să aibă eficacitate, trebuie să aibă o forță neobișnuită și, mai ales, să fie pur de orice ornament „beletristic";

trebuie să fie curajos şi să spună adevăruri dincolo de simpla aparenţă a unor fapte mai mult sau mai puţin semnificative. Aşa cum este însă, cartea d-lui Aderca, în loc să fie gravă, emoţionantă, revelantă, este numai amuzantă. Cititorii se joacă, cu autorul, de-a v-aţi ascunselea: generalul Macec este oare S...? Iar Stavri să fie într-adevăr colonelul Cutare? Ursu, cel din activitatea politică, să fie într-adevăr cutare şef de partid extremist? „Pandurul", tînăr, să fie oare, într-adevăr, căpetenia spirituală a cutăror extremişti?

Iată un lucru care ne pare fără sens. Mascarea străvezie a persoanelor sau evenimentelor publice. E oare „neliterar" să se scrie numele proprii, reale, ale anumitor personalităţi? E „neliterar" să se spună faptelor şi stărilor pe nume? Dar literatura nu înseamnă ficţiune, ci realitate. Dar un eveniment, atîta vreme cît nu e „transpus", ci rămîne supus, de pildă, planului politico-social, atîta vreme cît rămîne „cazul" Cutare, nu trebuie disimulat nici pe jumătate sub primejdia de a-şi pierde orice existenţă proprie, concretă.

Dar, pentru că toată acţiunea, toate evenimentele din *1916* sunt cadrul de viaţă, de fapte ale unui erou principal — de altfel foarte complex, atît de complex, încît este făcut din mai multe bucăţi — Costache Ursu, care este prezentat, urmărit, descris, „analizat psihologic", şi care trebuie să ducă pe umerii săi toate atitudinele d-lui Aderca, şi care trebuie să treacă prin toate împrejurările de care are nevoie acest autor pentru a face polemică, istorie, pamflet, şarjă politică, critică a evenimentelor, iată că în acest „roman" avem interferenţa a trei planuri prea bine distincte, care, neizbutind să se confunde într-unul singur, nu au reuşit decît să se încalce, spre detrimentul unităţii structurale a volumului. Avem, anume, planul epic, expunere obiectivă a faptelor care semnifică prin ele însele, fără concursul autorului; dar, aici, planul epic este contrazis de pamfletul politico-social, care, pierzîndu-şi astfel propria-i forţă, diminuează şi întunecă şi puterea epicului; şi între epic şi pamflet politic, iată un al treilea plan, al psihologicului, reprezentat prin expunerea „stărilor" sufleteşti ale lui Costache Ursu, om de altfel neutru, impersonal, pe care evenimentele îl conduc, îl transformă, îl înnebunesc cum vor.

De altfel, unul din cele mai de seamă vicii ale acestei cărţi, în neştiinţa următorului lucru constă: epicul nu trebuie aliat cu psihologicul; expunerea gesturilor, a faptelor nu trebuie amestecată cu descrierea stărilor sufleteşti. Aceasta a fost, de altminteri, greşeala tuturor romanelor „realiste": au amestecat epicul cu psihologicul,

degradînd şi pe unul, şi pe celălalt. F. Aderca, ca un scriitor realist, are superstiţia acelui rudimentar, superficial psihologic. Se socoate dator să spună, la fiecare ocazie, ce simte, ce se petrece în sufletul, de pildă, al lui Costache Ursu. D. Camil Petrescu, într-un studiu publicat într-o carte apărută recent (*Teze şi antiteze*), arată cît de rudimentar, de fals este acest procedeu. Dar nici nu interesează, în definitiv, ce se petrece în sufletul unui om ale cărui reacţiuni sunt arhiprevizibile: orice om va fi la fel turburat în faţa morţii, a dragostei etc. Iar reacţiunile complicate, neveridice ale unui ins ca Ursu, care trebuie să trăiască în aşa fel încît d. Aderca să-şi expună opiniile şi să satirizeze ce vrea, sunt neinteresante cu atît mai mult. Căci acesta este Costache Ursu: un erou preconceput, îmbrîncit, tras de mînecă, dus încolo, încoace, pînă cînd, sfîrşit logic, înnebuneşte, nemaiputînd suporta toate greutăţile cu care d. Aderca îl împovărează.

Dacă Costache Ursu este sau melodramatic, sau fals, sau pretext de satiră politico-socială, acţiunea este, la rîndu-i, dislocată, cînd de stările de suflet, cînd de diferitele digresiuni, rău intercalate în economia romanului.

Evident, un scriitor ca d. Felix Aderca izbuteşte să se salveze pînă la urmă. Spirit, agilitate, observaţii pregnante, nervozitate, aciditate — sunt calităţi care se întîlnesc şi aici. Dar, se întrevede un lucru, o anumită tendinţă de „apologie a trădării", după expresia însăşi a autorului; locotenentul Ursu este, astfel, admirabil apărat şi chiar justificat de autor. Dar această tendinţă, această înclinaţie are anumite implicaţii spirituale (întrezărite vag în discuţia lui Costache Ursu cu Sami Rosen) pe care d. Aderca nu a avut destulă adîncime, destulă luciditate să le prindă şi să le ducă pînă la ultimele consecinţe metafizice.

*

D. Gellu Naum este autorul culegerii de versuri *Drumeţul incendiar*, apărut recent. Descinzînd din suprarealism şi, ca toţi suprarealiştii noştri, din Ilarie Voronca, d. Gellu Naum se îndreaptă către o poezie revoluţionară: socială, culturală, spirituală. Se integrează perfect şi adevereşte „mentalitatea huliganică a noii generaţii" remarcată de Mircea Eliade, indiferent de extrema către care se îndreaptă.

Pe un plan mai larg, d. Gellu Naum participă la „revolta forţelor telurice", ca să întrebuinţăm expresia lui Keyserling.

Spiritul huliganic este perfect exprimat (cu oarecare talent de altfel, dacă nu am ţine seamă de lipsa de control tehnic, de facilitatea inerentă unei asemenea poezii şi, de altfel, desuetă, de rudimentarul mecanism al asociaţiilor) în *Drumeţul incendiar*. Ce este „drumeţul incendiar"? Este însuşi spiritul poeziei noi şi al revoluţiei, definit prin desăvîrşita lipsă de respect pentru valorile trecutului, în special pentru cele intelectuale:

Voi şti, mamă, în ceasurile de glorie
Să-mi flutur ciorapii împuţiţi lîngă porţile Academiei
Române,

prin amoralitate:

Gellu, inimioara mea,
Tu mi-ai ucis bătrîneţele.

Gellu Naum e pentru o primenire prin biologie („*Un centaur siluind arborii poemului*", ca să „*iasă pasărea măiastră a cîntecului nou*").

Şi pentru aspectul teluric amintit al acestor poeme, iată o probă:

Aici pe pămînturile cleioase
femeile au pîntecele ca nişte pîini duble
picioarele abia se mişcă încurcate
în elegante relaţii cu pomii
şi şoldurile tale cresc în bălţi ca plantele.

Dar această „biologie" şi obsesie sexuală nu este, de fapt, decît viciu şi deficienţă „de viaţă", de sexualitate — şi doveditor al acestor afirmaţii este poemul *Amestecul viselor în convalescenţă*, în care a izbutit să poetizeze viciul pînă la transfigurare, dîndu-ne singura bucată complet realizată a culegerii.

Facla, anul XVI, nr. 1 596, 27 mai 1936, p. 2.

CAMIL PETRESCU: Teze şi antiteze

D. Camil Petrescu se caracterizează printr-un perpetuu efort de a fi lucid, de a vedea, de a da cele mai bune soluţii tuturor problemelor.

Nu măsurăm întru cît soluţiile şi poziţiile sale sunt cele mai adecvate realităţilor urmărite, despicate, analizate. E drept că uneori (discuţiile despre limba literară, de pildă) d. Camil Petrescu aruncă unele lumini bune; alteori (*Tehnica romanului poliţist*) dă dovada unei minunate puteri de a demonta o maşinărie complicată — demontare care înlătură, pentru totdeauna, posibilitatea remontării, recompoziţia. Dar ceea ce este pasionant este mai ales acest efort obositor şi neobosit, această dîrzenie de a fi actual, de a da răspuns, de a domina problemele. Nu ne interesează dacă vanitatea, ambiţia afirmării de sine etc. constituie resortul intim al activităţii sale plurale. În orice caz, indiferent de motivele generatoare, d. Camil Petrescu merită mari elogii pentru faptul — firesc oriunde, neobişnuit la noi — că e un scriitor cu preocupări de înaltă intelectualitate.

Teze şi antiteze (e, de altfel, indicat că e primul volum) nu cuprinde toată activitatea critică, eseistică, polemică, teoretică a d-lui Camil Petrescu. Cunoaştem noi înşine un eseu despre „substanţialism", teorie proprie. Dar deplîngem că încă nu s-au publicat viile „execuţii" ale lui Philippide, Gib I. Mihăescu, notele polemice din *Cetatea literară* ş.a.m.d., unde se evidenţiază, mai mult decît oriunde, efortul său de a nu se lăsa niciodată „păcălit" de entuziasm, de admiraţie, de facilităţi, de reţetele falselor valori. Revizuirea valorilor, selectarea şi ierarhizarea lor, denunţarea falsului, indicarea precisă a valorilor substanţiale, aceasta a pretins că face totdeauna d. Camil Petrescu.

Teze şi antiteze începe cu un vast eseu despre *Noua structură şi opera lui Marcel Proust*. După ce aminteşte lucrul pe care îl ştim cu toţii, că între planurile de manifestare diferite ale unei epoci de civilizaţie există o corespondenţă; că Descartes a fost (lucru spus de mult şi contestat) „părintele tragicilor clasici francezi" şi că pozitivismul a generat literatura naturalistă a secolului trecut; că teoriile biologice, psihofiziologice au creat literatura fals-raţionalistă, tipurile psihologice „statice" sau „mecaniste", arată iarăşi lucrul evident că noile poziţii ce-au urmat în filosofie şi ştiinţă n-aveau corelaţie în literatură, pînă la Proust, care este organic, intuiţionist şi bergsonist.

Interesant este însă cînd trage consecinţele literare ale diferitelor poziţii. Literatura epică nu poate avea valabilitate, căci literatura valabilă este numai literatura de „cunoaştere". Literatura de „cu-

noaştere", la rîndul ei, nu poate fi decît „subiectivă". Nu putem şti *ce se petrece în alţii* decît prin analogie. Nu putem spune decît ceea ce vedem, nu putem vedea decît dinăuntru în afară. Realitatea interioară este singura adevărată, literatura „obiectivă" e ireală, propunere de realitate, cunoaştere prin „analogie".

E drept că aceste lucruri nu trebuiau aşteptate pînă la Bergson, căci au mai fost spuse, sub forma aceasta, dacă nu mă-nşel, de Schopenhauer („lumea este reprezentarea mea"), Fichte şi Kant; nu-i vom spune iarăşi că faptul că Proust a venit foarte tîrziu, mult după noile poziţii „spiritualiste", nu e un lucru de mirare, căci şi Descartes a precedat, ar zice şi d. de La Palisse, carteziânismul.

Dar care sunt consecinţele tehnice literare care decurg? „Numai prin literatura subiectivă putem cîştiga unitatea de perspectivă pe care romanele nu o aveau pînă acum", iar coeziunea pe care o dădea vechilor romane „compoziţia" va fi înlocuită prin memoria afectivă şi involuntară, principiu de coagulare a asociaţiilor.

În „cîştigarea unităţii de perespectivă" constă, spune d. Camil Petrescu, marea revoluţie proustiană.

De fapt, această „unitate de perspectivă" dă un sens oarecum *pictural* unor realităţi sculpturale. Nemaiputînd fi văzută decît dintr-un singur unghi, lumea îşi pierde una din dimensiuni şi această unitate de perspectivă nu înseamnă decît limitare şi sărăcie a perspectivei.

D. Camil Petrescu opune literatura de cunoaştere unei literaturi „obiective", pe care aş numi-o „de creaţie". Mihail Dragomirescu, la noi, estetician nu îndeajuns de preţuit, spunea (nu e primul) că din elemente disparate ale realităţii artistul face, „creează", o nouă realitate, tridimensională, organică a operii de artă. Marea nobleţe a omului, spunea, din punct de vedere spiritual, Jacques Maritain, constă în faptul că poate să „creeze", să fie „asemenea" lui Dumnezeu. Literatura de introspecţie a ajuns, de altfel, la rezultate jalnice. E nevoie de o nouă artă epopeică, mare, obiectivă. Luciditatea introspectivilor nu este, în fond, decît o realitate meschină, superficială. Aceleaşi şi aceleaşi „realităţi" sufleteşti. Literatura de „durată", „de curgere dinamică a vieţii interioare" se îneacă, de fapt, într-o apă stagnantă. Aceleaşi şi aceleaşi neînsemnate lucruri omeneşti interioare se preschimbă, ca un film care rulează de mai multe ori, de-a capul, în faţa noastră.

E nevoie de o literatură a gesturilor. Nu se poate *ghici* ce este în sufletul celuilalt. Dar nici nu este nevoie. Cred că racila literaturii

naturaliste este aceeaşi ca aceea a celei proustiste: să spunem ce se petrece cu psihologiile, afectele inşilor neînsemnaţi prin ei înşişi. Se pot sugera, astfel, stările.

Literatură de cunoaştere? Dar ce cunoaştem şi în ce măsură cunoaştem? A avea amintiri, a spune ce e înăuntru nu înseamnă a-ţi da seama exact de ceea ce e înăuntru. Şi, de altfel, nimic din ce este omenesc, individual, afectiv nu merită vreun interes special. Literatura introspectivă este, prin definiţie, limitată şi ca atare parţială şi falsă. Poate lirismul, care este emoţie, ţipăt, rugăciune, atitudine directă, activă, să mai aibă oarecare valoare. „Luciditatea" interioară nu se opreşte decît la unele şi aceleaşi coji. De altfel, şi această literatură are trucurile, reţetele ei, acum. Totul este catalogat. Totul curge după aceleaşi stereotipe legi. Subiectivităţile se identifică, se substituie unele altora fără să o simţim, justificînd legile generale ale psihologiei. Reacţiunile umane sunt identice. D. Camil Petrescu nu a avut niciodată sensul realităţilor esenţiale, metafizice. Ne-am plictisit de povestirea unor suvenire, de dramele veşnic aceleaşi individuale sau de cele cîteva posibilităţi imaginative, şi ne dăm seama că, văzut dinăuntru, individul ca atare e tot aşa de neinteresant ca şi cel văzut din exterior. Nu mă „interesează" decît ceea ce este static, esenţial, anumanul static, eternitatea identică cu sine, semnificaţia dumnezeiască a operii de artă. Restul îl ştim.

Şi între literatura zisă de cunoaştere (de fapt, literatura amintirilor, a încercării readunării tale, a păstrării cîtorva lucruri din viaţa ta pierdută, scursă, a fricii de moarte, a gravitaţiei în jurul naturii tale proaste omeneşti) şi cea de „reconstituire prin analogie" — de fapt de „creaţie" — o aleg pe cea de-a doua. Necesitatea de creaţie este cea mai autentică necesitate spirituală.

D. Camil Petrescu, mobil, alert, inteligent, suplu printre realităţi inesenţiale, veşnic ahtiat de nevoia afirmării de sine, a decepţionat pe adolescenţii care l-au admirat într-o vreme şi care, luptînd cu el, au luptat împotriva imaginei propriei lor vanităţi; tot această nevoie de autoafirmare, această luciditate fără naivitate, fără căldură, *fără prostie*, l-a împiedicat să devină o mare personalitate.

Pentru că d. Camil Petrescu este lucid — face, mai precis, un permanent efort de a fi lucid; reuşeşte adeseori. Risipeşte uneori erorile, confuziile şi este mai ales meşter în a arăta *clişeele* sau *trucurile* constitutive ale unor false valori. *Modalitatea şi tehnica romanului poliţist* este, astfel, un model al genului. După ce a descoperit „interferenţa seriilor şi, prin analiză, a dezlegat confuzia

dintre „posibil şi unic dat", în tehnica romanului poliţist, mărturisim că nu mai poate să ne placă. Camil Petrescu, prin puterea sa de despicare, de dezarticulare, este poate cel mai de seamă critic negativist român, împreună cu Ion Trivale.

Dacă însă această luciditate este valabilă pentru lucruri mărunte — şi acestei lucidităţi trebuie să-i recunoaştem că-i datorăm risipirea prejudecăţii „limbii literare", a „talentului" şi a „stilului frumos", prejudecăţi pe care şi Zarifopol a încercat, la noi, să le risipească punînd în loc valorile interioare, ritmul sufletesc etc. — aceeaşi luciditate îl păcăleşte însă cînd încearcă soluţionarea problemelor universale cardinale: *Despre noocraţia necesară*. Dacă e lăudabil curajul său, efortul său de a fi lucid, printre atîtea spirite agonice şi apocaliptice, ni se pare şubred cînd cere ca destinul lumii să fie în mîinile *intelectualilor*, care ar salva-o. E ştiut că lucrurile care se petrec astăzi depăşesc cu mult intelectualitatea şi că intelectualitate nu mai înseamnă inteligenţă, ci o anumită categorie socială.

Pretinde <la> *primatul spiritului* şi spune: „un examen fenomenologic ne arată că destinul lumii e să se despăgubească în intelectualizare", dovedind astfel că confundă „intelectualitatea" (ingineriì, doctorii, profesorii) şi psihologismul individualist cu „elitele spirituale", care sunt cu totul altceva. Catolicii socialişti, Berdiaev, Keyserling, R. Guénon — fiecare opunîndu-se celorlalţi — cerînd şi ei conducerea lumii pentru „elitele spirituale", fac clar această necesară distincţie dintre intelectuali şi elite spirituale. „Intelectualii" (*Herren Professoren*) nu sunt, în realitate, decît burghezii vechii lumi în dispariţie şi numai *elitele spirituale* aparţin lumii noi. De altfel, un *primat al spiritului*, neancorat pe metafizic, e un simplu nonsens.

Dacă greşeşte iarăşi în *Sufletul naţional*, spunînd că folclorul nu e expresie de viaţă interioară autentică, ci pitoresc exterior, şi dacă l-am putea trimite, pentru lămurire în această problemă, la distincţia pe care o face d. H. H. Stahl între cele două vieţi de cultură „independentă" (cea ţărănească, cea orăşenească) care îşi *întrepătrund*, trăiesc destine separate, nu putem să tăgăduim expresivitatea *Falsului tratat pentru uzul autorilor dramatici*. Acolo, calităţile sale de luciditate, aplicate pe realităţile mai simple ale teatrului românesc, nemulţumirile personale ale autorului amplificate la proporţii dramatice, denunţările sale şi-au găsit momentul cel mai prielnic de realizare. Dacă nu ar fi scris decît atît, şi Camil Petrescu tot nu ar fi uitat de posteritate.

Facla, anul XVI, nr. 1 613, 17 iun. 1936, p. 2–3.

ŞTEFAN ION GEORGE: *Argo*

D. Ştefan Ion George este cel mai tînăr dintre poeţii tineri şi, dintre ei, cel mai puţin înţeles. Experienţa sa interioară este greu accesibilă, iar hermetismul său nu e cîtuşi de puţin exterior, mecanic, rebusian, ci interior, organic, necesar. D. Ştefan Ion George nu e înţeles pentru că, dacă recenzenţii noştri au izbutit să dezlege rebusurile poeziei noastre actuale, să ghicească ce cuvînt, ce noţiune lipseşte dintr-un şir, ei au mai învăţat că „tăiş de sabie" înseamnă, de pildă, luciditate şi gînd tăios; că egume înseamnează sat turcesc şi că turcesc înseamnează o „lume statică"; au mai învăţat simbolica literară a punctelor cardinale, a creştetelor şi a văilor şi aşa mai departe. Cu aceste chei în mînă, orice recenzent se crede inteligent şi dezleagă poeziile „hermetice". Şi, după cîteva recenzii, poate concura, cu şanse de a fi premiat, la jocul „cuvintelor încrucişate".

D. Ştefan Ion George nu e un hermetic de cuvinte încrucişate. Nu are obscurităţi „placate". Simbolurile sale nu sunt tipare gata făcute, ci sunt vii, pline, substanţiale, iar poetul trăieşte în realitatea lor. Să pretinzi să *trăiască* unele realităţi, recenziilor literare? Haida-de! Îţi vor rîde în nas. Ei sunt critici. Ei judecă fără să înţeleagă. Ei au experienţe fără să trăiască. De altfel, lucrurile pe care ei nu le înţeleg (să nu înţeleagă un debutant? Debutantul e obraznic!) le declară ininteligibile.

Ştefan Ion George le mai pune, de altfel, o nouă piedică în cale. Nu are abilitate formală; ciudat, are imagini, dar nu e strălucitor, are simboluri, dar nu le speculează, nu le mînuieşte cum trebuie ca să epateze; nu e retor, nu are flori de stil, nu „revoluţionează" limba literară. El scrie simplu şi greoi, el nu face decît să adîncească sensurile sale interioare.

D. Ştefan Ion George realizează o experienţă interioară creştină. Una din poeziile cele mai clare ale sale este, poate, *Veghetor pentru 1934*. Ca atare, e vorba de trăirea morţii, de lupta cu puterile drăceşti care consumă („flacăra albastră"), de aruncarea în moarte, de acceptare a morţii care va fi viaţă:

Înainte de saltul cel mortal
fiecare să facă o cruce mare
Să se arunce cu braţele întinse lateral
şi stînd în picioare.

Apoi va fi o aşteptare „pînă vom da seamă"; viaţa noastră pe care am jerftit-o morţii vii nu se va pierde; din viaţa aceasta care curge, care e inesenţială şi vremelnică, va reapare totuşi rodul faptelor noastre:

Aşteaptă, limpede scufundător,
aşteaptă albul tău fuior
răsărind din apă.

Simbolurile sunt vii, realităţile sunt trăite dramatic, personificate. Expresia poetică, menţinîndu-se în lumea înaltă a simbolurilor, e totuşi carnală, plastică. Iată, îndemnul ultim; poetul se ceartă, se îndeamnă pe sine însuşi să se depăşească, să se mîntuiască, să facă eforturi spirituale, să intre în casa lui Dumnezeu. Şi iată ce „plastic" este exprimată *răceala* mortală a leneşului spiritual, a celui care aşteaptă încă imboldurile îngerului care îl va înlocui, în care se va purifica:

Ochii tăi ne dor! Sunt plini de ceţuri
Şi ţurţurii îţi atîrnă de pe gene.
Pe uşă se strecoară vîntul de îngheţuri,
Intră-o dată, nu sta ca o lene.

Şi finalul, care ar fi teatral, dacă nu ar fi atît de puternic, de semnificativ, de sublim:

Dar el stă. Şi uşa se trînteşte
în mii de ţăndări, ca mii de sclipiri.
În cadrul întunecat e îngerul care vesteşte
Omul dispărut din mine, din priviri.

O caracteristică esenţială a acestei poezii este humorul pus pe înaltul plan al dramelor spirituale:

O, oamenilor, trăiţi cu focul şi cu apa

(adică, elementul care *consumă*, satanicul, şi simbolul curgerii, vremelniciei, ceea ce umflă, îngraşă, element teluric)

mai mult decît cu pămîntul şi cu cerul.

(adică: elementele substanţiale, statice, *cer - pămînt*, duh şi carne).

Iată, eu spînzur de bretele
că viguroasă e mîna stăpînirii mele,

(adică: între cer şi pămînt. Prea terestru ca să se poată ridica. Şi totuşi, cu năzuinţi spirituale care îl înalţă de la pămînt).

De ce nu se poate „depăşi"? Pentru că:

Cu mine, în inima mea,
Cineva
Mai locuia,

nu era pur, unicul lui gînd nu era Dumnezeu, ci mai era şi *„Dododecalina"*.

Şi atunci iată cum propriul lui păcat, drăcesc, rîde de el însuşi:

Drept pedeapsă, spînzur de bretele
cu adevărul neputincios pe buzele mele
— au rîde cineva acolo? — cine-i?
Măgarul Dododecalinei.

Pentru exprimarea aceleiaşi triste căzute condiţii umane, are *Stanţele cîineşti*:

Noi nu suntem decît cîini
Care ne spălăm pe mîini.
Seara, cînd lătrăm la lună,
Toate scorpiile se adună.

În această lume, în acest *Cadru*, poetul nu se simte bine:

Femeia care era altădată atît de frumoasă
e acum o mamă poroasă.

Dar, după sarcasm, vine plîngerea naivă:

În cadrul acesta multicolor
Toate lucrurile mă dor.
Cînd voi putea uita vreodată
gura copilului lăsată!

Nu putem cita toate poeziile. Dar vă îndemn să citiţi *Pavilion flamand*, poezia cea mai *limpede* — dacă-i prinzi simbolica — cea mai precisă din volum şi care rezumă toată situaţia spirituală a poetului; *Elegie în cîmp*, în care deplînge <de> falsa bogăţie, falsul aur al lumii, care ascunde sterilitate, sărăcie spirituală; dar pentru conciziunea, humorul, spiritul epigramatic ciudat aplicat pe sensurile religioase şi metafizice cele mai grave, iată un bătrîn care povesteşte căderea lui Adam:

Fecioara își despletește părul
dar copilului îi căzuseră toți dinții.
Cînd din grădina raiului fură mărul
Îngerul trezi din somn părinții.

(Copilul era de fapt bătrîn. Bătrînețea este semnul întinării. Copilăria e puritate. Copilul e îmbătrînit, deci *a început istoria*. Adam a căzut din Paradis.)

Acestui copil bătrîn, care e omul, acestui Adam căzut, poetul îi spune (în *Eglogă*):

Bătrînule, copilul meu răsfățat și imbecil,
Învață să gîngurești după poemele mele

(căci a uitat limba și lumea paradisiacă, pe care i-o reamintește poetul sau îngerul):

aceste cîntece prea cerești,
pentru zidurile tale negre și mucede.

Domnilor critici, „copii răsfățați și imbecili", „învățați să gînguriți" după poemele lui Ștefan Ion George.

Facla, anul XVI, nr. 1 618, 22 iun. 1936, p. 2–3.

TUDOR ARGHEZI: Cimitirul Buna-Vestire

D. Tudor Arghezi este obiectul actual al unor vehemente atacuri. Acuzat de pornografie, imoralitate și alte bazaconii de către profetul nostru, d. T. Arghezi trezește toată dragostea noastră pentru el, toată revolta noastră pentru absurdele acuzații. Domnului T. Arghezi i se pot aduce nenumărate obiecții: principiul său poetic poate fi discutat; i se pot prefera alte moduri poetice. Nu i se poate însă tăgădui marea lui valoare de prozator și, mai cu seamă, trebuie să fie apărat împotriva celor care nu pricep nimic din literatură. Dacă este permis membrilor familiei literare să-i aducă acuzații, rufele murdare nu trebuiesc etalate în public, obiecțiile nu sunt decît simple certuri între rude. Împotriva străinilor însă, trebuie apărat cu înverșunare. Thibaudet spunea că cercul literaturii superioare este tot așa de restrîns ca acel al matematicilor superioare. Literatura se

pricepe tot așa de greu ca și matematica. Literații sunt inși tot atît de „specializați". E foarte greu să se admită că nu toată lumea pricepe literatura. Problemele ei sunt însă foarte subtile; și nu se pot rezolva cu cizmele moralei, politicei etc. Ea ascultă de legile ei proprii, adîncește sensurile ei proprii. Între oamenii de *meserie*, lucrul acesta este o axiomă și, de altfel, nu îl spun pentru ei. Adevărul este că ceea ce publicul mare înțelege dintr-o operă literară, ceea ce admiră sau respinge este ceva care este inesențial operii, ceva care nu îi aparține, ceva care aparține moralei, fobiilor lectorului obișnuit și de „bun-simț". Literatura a avut întotdeauna de suferit de pe urma oamenilor de „bun-simț". Pentru „literatură" ți se cere o inteligență anumită și, mai ales, un rafinament (da! un rafinament) anumit. Ea nu este filosofie, nici știință, nici morală, nici istorie. E adevărat un lucru: poate fi pernicioasă pentru oamenii care, citind literatura, o înțeleg din puncte de vedere care nu îi aparțin, îi urmează sensurile lăturalnice. Literatura este, neapărat, expresia sufletului omenirii, dar este mult mai greu decît ne închipuim să ne recunoaștem în oglindă. Literatura pare străină mulțimii needucate, după cum pisica crede că vede în oglindă o pisică străină.

Poporul nostru eminamente agricol, eminamente politic, burghezii noștri eminamente moraliști n-au ochi pentru literatură, nu văd literatură. Iată de ce nu avem decît un public de cinci sute de inși (căci cei care admiră în aceeași măsură, și din puncte de vedere ininteligibile, și pe Arghezi și pe Vasile Militaru, și pe Horia Stamatu și pe Radu Gyr, nu pot fi numărați), iată de ce profeții noștri se revoltă pentru că literatura e amorală. Și, în definitiv, din punctul lor de vedere, au dreptate: dacă totul este pentru ei morală, literatura poate fi condamnată. Există oameni care *nu văd* culoarea roșie. Să le vorbești de culoarea roșie? Te vor socoti nebun. Pentru ei nu există roșul. Să vorbești domnului Iorga despre literatură? Pentru el, ea nu este decît un cenușiu nediferențiat. Iată de ce, dacă noi, cei cîțiva, avem dreptul să determinăm „nuanța" poeziei lui Arghezi, trebuie să spunem tuturora, tare, că, roșie pal sau roșie purpurie, poezia există, culoarea roșie există.

*

Cimitirul Buna-Vestire, noul roman al d-lui Arghezi, e construit pe două planuri: un plan de pamflet social și realist, în prima parte a cărții, și, în a doua parte, un plan mistic și apocaliptic: *învierea morților*.

Cele două părţi nu se contrazic totuşi, cum ne-am aştepta, căci planul mistic este sublimarea planului de pamflet. De altfel, din primele pagini această transpunere se putea face presimţită. Toată cartea este scrisă într-o atmosferă fantastică — chiar atunci cînd se menţine pe planul pamfletului social. Dar însuşi acest pamflet social pregăteşte partea finală a cărţii, care nu este decît un pamflet spiritual şi apocaliptic. Păcatele grave ale lumii actuale nu sunt sociale şi politice; sau, mai precis, aceste păcate sunt numai aparenţa viciilor mai grave, metafizice ale ei. Lumea a ajuns la capătul relelor; s-a scufundat în noroiul aspiritual, nu mai este posibilă nici o soluţie raţională, omenească. Suntem la punctul culminant al istoriei. Acum, se iveşte *învierea morţilor*, sfîrşitul apocaliptic al istoriei. Acesta este, mi se pare, sensul spiritual al cărţii d-lui T. Arghezi.

Caracterul de „cronică" al acestei cărţi se păstrează astfel de la început pînă la sfîrşit. Cartea este perfect actuală. Cu singura deosebire că această cronică, din *realistă*, urcă treptele unui realism fantastic. Cronică? Mai degrabă anticipare, interpretare apocaliptică a destinului istoric. Evenimentele spirituale din ultimul timp (Petrache Lupu) au influenţat vizibil pe T. Arghezi. Fără să fie vorba de ele, se păstrează totuşi în cartea d-lui T. Arghezi atmosfera de miracol, de har, de nedumerire, pe care minunile Sfîntului Petra [lipsă text].

Dacă pamfletului social şi personal, dacă atacurilor la adresa unor profesori şi miniştri, dacă înfăţişării decăderii morale şi sociale a intelectualului le urmează o viziune apocaliptică, să nu vi se (pară o) contradicţie. Această rezolvare este, evident, contrară spiritelor marxiste şi contrariantă pentru ei (sic!). Este, însă, singura soluţie valabilă din punctul de vedere al spiritualităţii argheziene. Acum se dovedeşte că „pornografia" argheziană, obsesia cerului şi a noroiului, a îngerului şi a bubelor, nu constituia decît o viziune perfect creştină şi apocaliptică a lumii. Marea valoare a pamfletelor sale stă, astfel, în faptul că ele au fost *gratuite*, au fost *viziune*, n-au fost mediocre, adică moraliste, sociale, politice, marxiste, şi se integrează perfect în metafizica d-sale.

Cu această ultimă carte, d. Arghezi se dovedeşte a fi extrem de actual spiritualiceşte, extrem de viu, de sensibil şi participînd dintr-un înalt punct de vedere — mult deasupra politicului şi socialului — la marea transformare a lumii, la marele ei cataclism.

Facla, anul XVI, nr. 1 624, 29 iun. 1936, p. 2.

SAŞA PANĂ: Sadismul adevărului

S-a mai spus, în cîteva rînduri, că suprarealismul nu este decît continuarea revoluţiei romantice. Răzvrătirea forţelor subterane a început să izbucnească cu romantismul; iar străfundurile ultime, de dincolo de „imaginaţia" şi afectivităţile turburi romantice, au apărut cu suprarealismul şi au însemnat, cu năvălirea subconştientului, a iraţionalului, punctul ultim al acestei revoluţii. Desigur, peste (ani), naturalismul, dadaismul, futurismul, suprarealismul nu vor fi privite decît ca etapele unei mişcări literare unice. Această răzvrătire, această ieşire la lumină, această eliberare a tumulturilor afective şi ale subconştientului era necesară. Şi îndiguirea lor, ascunderea lor ar fi împiedicat cunoaşterea integrală a naturii omeneşti. Dar această „revoluţie" literară şi artistică şi-a încheiat acceleratul ciclu. A „spus" tot ce-a avut de spus; oamenii s-au descoperit pe ei înşişi; s-au mărturisit, literar. Acum începe răzvrătirea adevărată, răzvrătirea faptică, răsturnarea nu a valorilor culturii, a stilurilor, a tehnicelor, ci răsturnarea întreagă a lumii. Ca întotdeauna, marile schimbări ale feţei lumii au fost precedate de revoluţiile semnificative, dar neprimejdioase, ale gîndirii şi ale artei.

Deocamdată, suprarealismul s-a încheiat şi el definitiv; nu mai constituie nici o problemă, nu mai prezintă decît un neutru interes istoric, documentar. A murit. A căuta să-l reactualizezi, să nu-i accepţi moartea, să-l trăieşti — cum încearcă d. Saşa Pană, unul din ultimii credincioşi ai mişcării suprarealiste pure — înseamnă să ignorezi cu desăvîrşire realitatea momentelor istorice.

Revolta forţelor subterane, sau, mai degrabă, haosul nu mai este latent sau limitat la domeniul mintal, ci viu, generalizat, concret. Negările sadismului şi „revoluţia" suprarealistă ne par superficiale şi minore. Iar cînd se va constitui noul echilibru al lumii, arta va reîncepe epică, simplă, frustă, primară, colectivă.

Iată de ce prefaţa *Sadismului adevărului* („Un creier dinamitează prin veacuri spiritul...") este neutră ca un clişeu.

Iar frazele terifiante ale d-lui Saşa Pană nu indignează, nu mai aprind, nu mai sperie pe nimeni. Cît despre afirmaţiile: „e coaliţia celor mulţi: spumegînd de neînţelegere şi dispreţ, vor ei să ucidă balaurul care le turmentează reumatismele... Se presimt exmatriculaţi de pe toboganul actualităţii... etc., etc.", nu mai au absolut nici un conţinut. Lupta aceasta „pe toboganul actualităţii" nu mai are

spectatori. „Toboganul" pe care se petrece această luptă nu mai este cel al „actualităţii", pentru nici unul dintre depăşiţii combatanţi.

*

Sadismul adevărului are darul de a fi o carte scrisă cu multă căldură, cu dragoste, cu o bogată informaţie. E un minunat document al mişcărilor dadaisto-suprarealiste şi, în acelaşi timp, o carte de iniţiere pentru cei care nu cunosc problema. E aproape o teză de doctorat (iată încă un semn că mişcarea este „încheiată"), dacă nu ar fi scrisă într-un ton atît de exclusivist, de apologetic — caractere neştiinţifice.

Ce este, pentru d. Saşa Pană, *dada*? Nici mai mult, nici mai puţin decît „Chintesenţa supremei inteligenţe dezlănţuită printr-o supremă libertate a spiritului" (p. 110), iar cine nu este de acord cu aceasta are „cîmpul vizual pătat de cenzura insuficienţei de a înţelege" (p. 110).

E just că mişcarea *dada*, ca şi primele mişcări romantice, ca orice revoluţie, se caracterizează printr-o nevoie adîncă de libertate, de descătuşare, de sfărîmare a tuturor limitelor şi — aceasta e valabil pentru suprarealism — de eliberare din unităţile multiple individuale, din identităţi absolute, cu înfrîngerea cauzalităţii, a raporturilor, relaţionismului, necesarului.

Dar, contrar citatului din Pierre Guéguen, „nu unitatea spiritului va fi regăsită în multiplicitatea naturei".

Dacă *umbrela*, eliberată din propria ei identitate, poate fraterniza, de pildă, cu *corcoduşul*, căci în *ei* e o identitate esenţială, mai adînc decît diferenţele lor formale, eliberarea nu se va petrece totuşi în *spirit*, ci tocmai în *materie*. De altfel, tot ceea ce a fost năzuinţă de libertate a fost pedepsit, în lumea modernă, prin robie, prin încătuşare. E lucru ştiut că „libertatea" exterioară, de fapt, nespirituală, a omului contimporan îi este cea mai grea povară. Iar suprarealismul a plătit la fel: voind să sfărîme logică, sentimente, canoane, nu s-a ridicat, peste ele, către spirit, ci a căzut, adînc, în stăpînirea forţelor obscure ale subconştientului, ale subraţionalului.

Automatismul psihologic, care constituie tehnica şi metoda suprarealismului, este cursa în care a căzut libertatea excesivă, totală a dadaiştilor. Automatism înseamnă mecanic, adică determinare, lipsă de libertate, aspiritualitate. Însuşi faptul că, după ce dadaismul

năzuia să nu exprime nimic, a devenit, în suprarealism, expresia realităţilor inconştiente (din inconştient, la preconştient, cum, cu o expresie freudiană, o spune însuşi d. Saşa Pană) dovedeşte limpede stricta-i dependenţă de realităţile inconştiente, fiziologice, fără spirit. Prin urmare, după ce a eşuat în încercarea-i de a realiza o paradoxală metodă de revelaţie spirituală, s-a năclăit în procedeele psihanalitice de „revelaţie" a unor realităţi inferioare. Cu metodele lui Freud, d. Saşa Pană îşi explică propriile-i vise, căutînd totuşi, bizar!, să împace „negarea logicului cu dictatura spiritualului şi a subconştientului" (p. 113).

Răzvrătirea împotriva culturii este totuşi marea nobleţe a mişcării *dada*. Iată de ce îmi pare extrem de curioasă *apărarea culturii*, pe care o face d. Saşa Pană înlăuntrul acestei cărţi, nu îmi aduc aminte unde. Condamnă pe futuriştii ruşi, pe suprarealiştii francezi care au trecut la comunism; de asemeni, pe futuriştii italieni care s-au făcut fascişti. În numele culturii, în numele ordinei, în numele lucrurilor stabilite, în afară d. Saşa Pană (*sic!*), fără să-şi dea seama că era logic ca negarea totală culturală a suprarealiştilor să se continue prin negarea formelor de viaţă socială. Suprarealismul nu este cultură, ci aneantizarea ei; nu este însă nici libertatea, ci automatism mecanic, determinare — drept pedeapsă pentru că încercase să se elibereze de toate legile. Întrucît este spirit de negare, nu poate reînvia decît transpus pe planul revoluţiilor sociale, în perioada de dărîmare:

„... pregătim mare spectacol al dezastrului, incendiului, descompunerea... preparăm suprapresiunea unui doliu... de la un continent la altul... Revoltă totală pînă la anarhie, fără degetul pe buze al marelui: «Dada ştie tot, Dada scuipă tot»" (citat la p. 110).

Reporter, anul IV, nr. 10–11, 4 iul. 1936, p. 2.

GR. TĂUŞAN: Opiniile unui singuratic

Domnul Grigore Tăuşan este un aristocrat al intelectului.

Ca atare, îl dezgustă vulgarul şi vulgul, îl dezgustă spiritul de parvenire şi nu năzuieşte să stăpînească oamenii sau să fie admirat de ei, căci îi dispreţuieşte. De altfel, cum între omul comun şi omul

de elită este o diferență esențială, acesta nu poate fi admirat de primul decît prin *„malentendu"*.

Oamenii „mari" și conducătorii de mase nu sunt decît mediocri și vulgari ei înșiși, căci numai ei pot avea legături, priză, afinitate cu majoritatea omenirii. Inșii de elită stau în afară, ființe parcă de altă rasă: „un gînditor profund nu poate fi un orator popular, un retor iubit al vulgului" (p. 22), iar omenirea „nu poate fi condusă decît de mediocri, căci numai aceștia știu să stea în raporturi cu alții... și niciodată cu ei înșiși" (p. 33).

Într-adevăr, omul social e superficial, exterior, mediocru. Mediocritatea e necesară parvenirii: „pentru a parveni e nevoie să ai... talentul de a te potrivi mereu altora, de a-ți ascunde pe cît posibil originalitatea firei tale" (p. 35), căci „nici marile idei, nici marile pasiuni nu mișcă lumea, ci acei oameni care întîmplător sunt crezuți de mare valoare de către contemporanii lor" (p. 45).

Un ins superior depășește mentalitatea comună și un ins cu adevărat creator depășește, învinge timpul și contemporaneitatea. Valoarea operei de artă stă „în disprețul actualității".

Domnul Gr. Tăușan pare astfel a fi un om prea subțire pentru a fi ministru; prea disprețuitor pentru a cerși admirația inferiorilor săi, din lumea asta. Oroarea de oratorie, de mediocritate, de politicianismul stăpînitor al zilelor noastre, refuzul actualității, acestea sunt lucrurile care par a-l caracteriza și care, pentru cine știe să citească dincolo de fraza politicoasă și de seninătatea expresiei, însemnează un înrădăcinat orgoliu, un dispreț sub care politicieni, false talente literare sau artistice, falși gînditori ar trebui să se simtă pălmuiți.

Acest dispreț al omenirii nu însemnează însă și dispreț pentru om. Autorul care nu are nici o considerație pentru umanitatea cotidiană, dar abstractă, nu poate spune, din politețe sufletească, din frica de a jigni, de a „lovi", adevărul în față: „sinceritatea nu poate îmbrăca decît o haină, pe aceea a nedelicateței" (p. 20). Și această compătimire atenuată, de sus în jos, are un caracter de distincție sufletească, dar permite și strecurarea hipocriziei. De altfel, politețea nu este decît o hipocrizie cu bune intenții.

Domnul Gr. Tăușan mai crede un lucru: că „lumea nu poate și nu trebuie să aibă un epitet", că este, deci, irațională („fericirea nu e condiționată de logică", „logica e artificială", „o viață nu poate fi înțeleasă, ci numai povestită") și amorală („ești imoral cînd asculți de pornirile tale naturale", „învățăturile moralei sunt plicticoase ca tot ce este nesincer" — p. 67 —, adică nefiresc).

Totuși, deși fericirea se capătă fiind amoral, el nu o urmărește. Și deși moralitatea nu e a vieții, este un om cu sentimente și năzuinți morale tocmai pentru a constrînge viața, penru a o înfrînge. „Învățăturile moralei sunt plicticoase ca tot ce e nesincer", într-adevăr, dar autorul *Opiniilor unui singuratic* trăiește în această nesinceritate care, după propria-i spusă, este „delicatețe" și totodată este *logic* tocmai pentru că, iarăși după propria-i spusă, logicul și raționalul sunt nefirești.

Amorul, de pildă, „nu are decît o singură formă, aceea pe care o condamnă cîntăreții lui" (p. 93) și care, urmînd „înclinările firești", este imorală; dar d. Tăușan preferă să fie moral, chiar împotriva unei societăți întregi (p. 14) și preferă „forma cîntată de cîntăreți" formei naturale a amorului.

Ne întrebăm dacă d. Tăușan nu este dintre acei oameni care „nu pot privi Soarele și moartea în față" (p. 57). Credem că nu, căci îl vedem ușor blazat și gîndirea lui e de oțel atunci cînd spune că „amorul seamănă cu moartea", identificînd esențele ultime ale realității, legile supreme ale Cosmosului.

Dacă are unele tare individualiste, „un egoism rafinat", „prieteni în care să se iubească de două ori"; dacă „truchează" uneori, pe un plan inferior cu realitățile: îi place boala ca să iubească apoi sănătatea; dacă își amînă plăcerile, nesatisfăcîndu-le, ca să-și mărească dorința de plăcere; în schimb aliază disprețul său de lume cu disprețul de sine însuși, de propria sa viață (p. 46), pune în conflict propriul său individualism cu individualismul însuși (apologia individualismului distruge societatea, spune d. G. T. la p. 47) și, nemulțumit de mediocritatea condiției umane, dornic să se depășească, știe să fie „dușmanul propriei sale ființe" (p. 135) și al ființei sale autentice, căci și-a propus: „fii tu însuți" (p. 120).

Dacă unele aforisme, ca: „ingratitudinea este o dulce dojană a celui cuminte, care a primit-o ca o binefacere, de la naivul care a oferit-o", respiră un scepticism cam exterior, cam alexandrin; dacă iarăși moralismul și ura de vulg, ancorarea în „egoismul rafinat" denotă, poate, o reticență, o timiditate de viață, pătrunderea tăioasă a unor „opiniuni", curajul „singurătății" îl așează printre spiritele de elită ale lumii contemporane, în afară de lumea contemporană. Iar eleganța, suplețea, claritatea de gînd nu i se pot tăgădui. Și iarăși e cert că d. Gr. Tăușan e singurul aristocrat al culturii românești.

Facla, anul XVI, nr. 1 768, 14 dec. 1936, p. 1.

Cu ocazia POEMELOR DE DRAGOSTE
de Ştefan Baciu

Într-un număr recent din *Vremea*, d. Pompiliu Constantinescu, criticul atît de prob (trebuie să amintim că probitatea este o condiţie necesară a criticii, dar nu e şi condiţia ei suficientă), recenzînd versurile d-lui Cicerone Theodorescu, deplîngea lipsa de lirism şi de sens estetic a vremurilor noastre, considerînd totodată pe d. C. Theodorescu ca pe ultimul adevărat poet pur.

D. Pompiliu Constantinescu caută poezia. Adevărul este însă că, atunci cînd trece pe lîngă ea, nu o recunoaşte.

[Rînd lipsă] de caracteristică lipsă de acuitate cu care d-sa, năclăit în suficienţă şi „obiectivitate", punea la dosar minunatele poezii ale lui Ştefan Ion George, autorul atît de neînţelesului, nedreptăţitului volum *Argo*. Îmi venea să rîd cînd pe acest poet hermetic, simbolic, lucid dincolo de realităţile obişnuite, jucîndu-se, subtil, cu sensurile mari spirituale, îl clasa printre „suprarealişti", confundînd logica simbolurilor, stringentă, cu asociaţiile psihologice, confundînd metafizica cu subconştientul.

Îmi închipui că, deşi subsemnatul a scris, chiar aici, în *Facla*, în vara trecută, o exegeză insuficientă a versurilor lui Ştefan Ion George, nici cititorii rari ai *Faclei* nu au auzit de numele acestui poet. Nu am cartea acestuia la îndemînă şi nu vă pot face exegeza unuia din poemele sale. Dacă strig aceste adevăruri o fac, de altfel, cu siguranţa că lumea nu le va auzi şi pentru bucuria mea personală.

Un lucru îmi pare sigur, nici d. Cicerone Theodorescu, nici d. Ştefan Baciu — care va face obiectul cronicei noastre de astăzi — nu sunt ultimii poeţi. Sunt poeţi, deşi tineri (regretabil pentru ei), ai unui moment cultural depăşit, învechit. Cînd d. Pompiliu Constantinescu cere „poezie" sau îi regretă pierderea, în realitate cere o poezie veche, deplînge poezia cu care d-sa era obişnuit. Poezia nouă, de lume nouă, de viziune nouă, a unui Ştefan Ion George şi, desigur, şi a unui Emil Botta (cel din *Ideea românească*) îi sunt inaccesibile. Nu mai poate face efortul de a înţelege noua viziune spirituală, noua atitudine în faţa lumii, noile taine şi expresia poetică corespunzătoare lor. Poezia înseamnă primenire a orizonturilor, a atitudinilor, a simbolurilor, a expresiei. D. Pompiliu Constantinescu nu poate inţelege nimic din Şt. Ion George (nu-i „plăcea" decît ceea ce era mai prost, mai nerealizat, mai puţin Ştefan Ion George), pentru că nu trăieşte realităţile acestuia. Nu vreau să se creadă

că sunt pentru poezia dependentă de o anumită politică sau viaţă socială. Sigur este însă că poezia se primeneşte o dată cu lumea. Poetul este al lumii, el spune ce este în lume, de pe un plan ridicat, cu ochii mai pătrunzători. El exprimă starea spirituală a lumii sale; peste cea politică şi cea socială. Asta face Ştefan Ion George şi asta face şi Emil Botta, cu alte mijloace.

Nimeni nu a înţeles ce reprezintă aceşti doi poeţi. D. Constantinescu de pildă a putut, odinioară, să descifreze hermetismul-rebusian, exterior, facil al lui Ion Barbu; mai poate să interpreteze, cu oarecare justeţe, cu oarecare îndemînare pe T. Arghezi. Dar pe poeţii mai mici — desigur, deocamdată — decît Barbu şi Arghezi nu mai poate să-i înţeleagă, să-i ierarhizeze, să-i drămuiască, să-i urmărească, indiferent de proporţiile lor: căci aceştia vorbesc un alt limbagiu, trăiesc alte realităţi, văd altfel lumea, reprezintă alte sensuri spirituale.

Pe d. Cicerone Theodorescu, de pildă, d. P. Constantinescu îl apreciază şi îl domină, perfect, căci îi aparţine. Dar d. Cicerone nu mai interesează.

Acelaşi lucru se poate spune şi despre d. Ştefan Baciu, poet tînăr şi amorezat, cu oarecare îndemînare indiscutabilă de a versifica, dar vechi, vechi pe cît e de tînăr, cu „şmecheriile" de expresie atît de caracteristice înaintaşilor săi:

Pînă dincolo de şira spinării şi de vis
... Pentru tine am închegat şi am scris
Poemele acestea cu sînge şi cu mîna dreaptă.

Poetul este înlăcrimat, dulceag, amorezat:

Numai pentru tine, pentru ritmul paşilor tăi.

Sau:

Pentru dragostea strînsă în acest caiet, primeşte-mă
Şi rupe cîntecul. Să prindem medalioane
De cutele inimilor, să udăm lacrima veştedă
Cu sîngele curs din seri şi lampioane.

După cum vedeţi, sentimentalism, imagini „admirabile", siguranţă pe vers, influenţele bine asimilate pentru a exprima o dragoste, afecte, facilităţi etc.

I se iartă unui adolescent influenţele, deşi caracteristica poeziei este să „primenească", să vadă nou, să lupte împotriva influenţelor. I se iartă să fie amorezat. E chiar anormal să nu fie.

Dar nu i se iartă lipsa de probleme, lipsa de tortură, de zbatere interioară. Nu i se iartă lipsa de interes pentru dificil, pentru cunoaştere, lipsa de înălţime spirituală.

D. Ştefan Baciu, melodios şi dulce, facil şi agil, este însă apreciat, căci e la îndemîna tuturora. Iar Ştefan Ion George, adolescentul hamletian, adolescentul de elită, este, natural, neînţeles, ignorat, tratat cu neglijenţă de d. Pompiliu Constantinescu şi de alţi mediocri mai mici, sebastieni „citeţi" şi proşti de pildă.

Şi nu mai este nici timpul în care nedreptăţile literare să mai aibă vreo însemnătate, să mai îndurereze, să atragă anchete, apeluri etc.

Iată de ce, aceste lucruri sunt scrise cu conştiinţa clară a inutilităţii lor.

Facla, anul XVI, nr. 1 774, 21 dec. 1936, p. 1.

M. BLECHER: *Inimi cicatrizate*

Sunt cîteva zile de cînd am citit articolul titularului rubricii *Ţintar* de la ziarul *Credinţa*.

D. M. Blecher, autorul romanului care constituie obiectul cronicei de faţă, era comparat, acolo, cu Thomas Mann şi Marcel Proust. Ca şi cum aceasta nu ar fi fost suficient, autorul caraghioasei sus-numite rubrici afirma că d. M. Blecher depăşeşte chiar cu mult pe cei doi mari scriitori mondiali. Lipsa de inteligenţă a domnului Petru Manoliu, căci de dînsul este vorba, ne părea prea evidentă pentru a mai fi, împreună cu lipsa lui de cinste şi demnitate, revelată. O însemnăm încă o dată totuşi, pentru a arăta rarilor, dar distinşilor noştri cititori, un procedeu înrădăcinat al nesiguranţei cronicarilor noştri care se ascund sub paravanul entuziasmului şi al unei false siguranţe critice.

Entuziasmul d-lui P. M., de pildă, se explică astfel: prima carte a d-lui M. Blecher, *Întîmplări în irealitatea imediată*, este o carte excelentă, extraordinară, depăşind cu mult ceea ce s-a scris în ultimii ani de literatură românească. A doua carte a d-sale, *Inimi cicatrizate*, este nereuşită — şi vom arăta, mai la vale, de ce.

Pentru că, prima dată, d. Manoliu nu a înţeles primul acest lucru, se grăbeşte s-o spună a doua oară. A doua oară însă, se păcăleşte. Şi-a zis, desigur: „Să nu pierdem ocazia de a fi primii semnalatori ai unei cărţi geniale".

Semnalarea este, însă, greşită, căci a doua carte este, cum am spus, slabă. Am să justific aceasta cititorilor mei care vor înţelege, nu gurei mari şi strîmbe a manoliului care e atît de slab la minte încît mă enervează şi care nu poate scrie o frază fără să întîlnim în ea: „acela ce", „căci", „deoarece", sfori ce încearcă, fără succes, să lege două capeţele de gîndire ciungă.

Toate cele de mai sus, care par inutile, nu sunt scrise decît pentru că d. Petru Manoliu, reţineţi acest nume!, este un reprezentant tipic „a ceea ce" este lipsă totală, incurabilă de inteligenţă în tinerimea intelectuală română. (Pentru a vă convinge, citiţi *Rabbi Haies Reful*, carte de paradoxe fără sclipiri.)

Cu atît mai mare, *Inimi cicatrizate* este o decepţie, cu cît *Întîmplări în irealitate* este o capodoperă; pe de altă parte, actualul volum al d-lui Blecher ne arată clar că nu tot ce este autentic şi „trăit" este şi capodoperă.

Inimi cicatrizate conţine un material excelent. Era prea bun, probabil, pentru ca literatura să-l mai poată depăşi. Şi astfel, *Inimi cicatrizate* este o carte scrisă cu stîngăcie. Stîngăciile, lipsa de pricepere, de îndeminare literară, care constituiau farmecul *Întîmplărilor în lumea irealităţii*, devin aici, deodată, stridente.

E vorba de un spital, de oameni care suferă. Şi realitatea e aici atît de tare, de dureroasă, de acablantă, încît depăşirea ei, subordonarea ei planului fantastic nu mai e posibilă.

Şi tocmai depăşirea realităţii, scufundarea în realitatea mai adîncă a planului ireal constituiau marea valoare, marea noutate a *Întîmplărilor în lumea irealităţii*.

Ceea ce supără însă în noul d-sale volum sunt, astfel, concesiile făcute literaturii, literatura care caută să se îmbine cu unele realităţi pe care ea nu poate decît să le compromită. Şi pentru că e literatură, această carte seamănă într-adevăr cu *Zauberberg* de Thomas Mann, asemănare care nu e însă coincidenţă, ci robire, influenţă anulînd originalitatea cărţii: „Berck e altceva decît un oraş de bolnavi, e o otravă foarte subtilă. Intră de-a dreptul în sînge. Cine a trăit aici nu-şi găseşte locul nicăieri în lume. Ai să simţi şi tu asta într-o zi. Toţi negustorii, toţi doctorii de aici, farmaciştii, chiar şi brancardierii... toţi sunt foşti bolnavi care n-au putut trăi în alte părţi" (p. 81).

Această frază atît de *Zauberberg*-istă nu e decît o frază. Dar atmosfera cărţii, nepersonală, fără spaţiu, fără aer, este şi ea datoare

lui T. Mann. Şi pentru această insuficienţă epică, descrierea seratei (p. 61), cu lungimile ei inutile, monotonă, nerealizată, este un edificator exemplu.

Aservirea la literatură a făcut pe autor să comită şi altă mare greşală.

Cînd cartea este atît de mult mărturisire subiectivă, povestirea la persoana a treia înstrăinează mărturisirea, o face mai rece, fără să obiectiveze, îi scade valoarea de document, fără ca ea să devină, totuşi, ceva dincolo de document.

Mai e încă o superstiţie. Dacă povestesc dureri, mizerii ale condiţiei umane, episoduri sfîşietoare, scene tari de spital, de moarte, agonie, sau anumite lucruri stranii („Quitonce moare în hohote de rîs" (p. 130), lucru, de altfel, atît de asemănător cu morţile lui Rilke din *Caietele lui M. L. Brigge*), ţi-e oarecare jenă să spui că nu e realizată cartea care cuprinde aceste lucruri.

Citiţi, însă, toate romanele cu amintiri din spital; citiţi, mai ales, *Amintirile unei infirmiere de pe frontul rusesc*, recent apărute şi în limba franceză la *N. R. F.*, şi veţi vedea acolo scene „dureroase", „tari" fără constrîngere şi concesii literare tocmai pentru că nu se subordonează literaturii. Faptul că suferi, că asişti, că trăieşti lucruri extrem de dureroase nu înseamnează prea mult, atîta vreme cît ele nu sunt semnificative sau atîta vreme cît nu le depăşeşti spiritualiceşte. *Întîmplări în irealitatea imediată* este o capodoperă pentru că realitatea durerii şi a mizeriei este transfigurată. *Inimi cicatrizate* este o carte inferioară pentru că nu-ţi rezervă nici o surpriză (de la pagina 1, ştii ce va fi la pagina 231), pentru că e subordonată planului literar, pentru că spiritul sucombă sub mizerie, sub necesitate.

Facla, anul XVII, nr. 1 786, 11 ian. 1937, p. 1.

CARTEA LUI DEM.

Dispreţul pentru contimporani, pentru falsele valori pe care contingenţele le urcă în vîrf, deasupra valorilor adevărate, caracterizează pe intelectualul de elită. Nu este, în definitiv, dureros că oamenii amorali parvin, dar este dureros că inteligenţele inferioare, politicianiste parvin.

Obogea, eroul romanului d-nului Dem. Theodorescu, este un ins imoral care, totuşi, fiind naiv în imoralitatea lui, nu izbuteşte să ne fie antipatic, după cum nici autorului nu îi este prea nesuferit. El este un ins impersonal, un rezultat al contingenţelor, o forţă reprezentativă a mediocrităţii, a lipsei de simţ critic [care] caracterizează democraţia şi contemporaneitatea.

Obogea, fost şcolar repetent, de o incultură prodigioasă, dispreţuitor al ideilor, al ştiinţei, al eforturilor intelectuale, care sunt „nimicuri", dacă nu-ţi folosesc în viaţa cotidiană şi politică, este totuşi ministru al Instrucţiei Publice, şeful oamenilor de cultură. Această paradoxală situaţie, de un minunat adevăr simbolic pentru politicianismul şi ierarhia valorilor româneşti, se realizează permanent în ţara noastră. Suntem guvernaţi, în numele unor idei, de nişte oameni fără idei şi fără posibilitatea de a recepţiona ideile. Speţa politicianistă, speţă inferioară şi lipsită de orice nobleţe, reprezentantă a tot ce este mai puţin onorabil dintre realităţile umane, printr-o ciudată şi, aparent, inexplicabilă răsturnare, este stăpîna valorilor, aristocraţiei intelectuale, oamenilor distinşi sufleteşte.

Lucrul acesta încă nu ar fi prea grav. Dar oamenii distinşi sufleteşte sunt călcaţi în picioare, zvîrliţi în umbră, făcuţi incapabili de a crea, iar cultura este o cenuşăreasă. Manole, profesoraş de provincie, apolitic, autorul unui manuscris de opt sute de pagini, nu-şi va putea tipări niciodată manuscrisul, nu va putea fi niciodată folositor culturii, pentru că ministrul Instrucţiei Publice nu are nevoie politică de el. Iar Nicolin, om torturat de probleme, inteligenţă de seamă, nu este decît „robul" ministrului. Şi scrie articolele şi conferinţele, studiile, proiectele de legi care fac renumele de „intelectual" al lui Obogea şi moare, apoi, de mizerie, rămas cel din urmă în viaţă, în dragoste.

Tragedia intelectualului zilelor de astăzi este binecunoscută, e chiar o temă la modă pentru articolele de fond, pentru programele de guvernămînt, pentru mustrările din opoziţie.

Dar „politicienilor" nu le pasă de aceste lucruri, atîta vreme cît ele sunt încă inofensive. Dar faptul că această mizerie, această dramă începe să fie prezentată în literatură şi în pamflete înseamnă că primejdia pentru politicieni începe. Literatura şi pamfletul au dat întotdeauna primele semne ale marilor prefaceri. Nicolin, omul periferic al societăţii româneşti, care nu este, de altfel, decît unul din oamenii subterani ai lui Dostoievski, îşi trăieşte, astăzi, ultimele cli-

pe de resemnare. Mizeria, amarul îl ucid, ca să-l facă să învie sub o nouă formă, de nerecunoscut, cu foc şi sabie.

În *Robul* mai avem schiţată şi o intrigă: Nicolin iubeşte pe Elvira, soţia lui Obogea. Mischianu, şeful de cabinet, o iubeşte de asemeni pe Elvira. Obogea îşi înşeală nevasta cu dactilografa Titi (inevitabil!). Prostituata Margot, personagiu ireal, e îndrăgostită de Nicolin, pînă a-i fi sclavă, dar Nicolin e orbit de dragostea pentru Elvira. Aceasta cedează dragostei dificile a lui Nicolin, dar cade apoi, repede, în braţele lui Raul Mischianu. Pe marginea acestor fapte sunt, apoi, brodate exaltările, tristeţile şi sexologia respectivă.

Credem că prin faptul că d. Dem. Theodorescu a insistat prea mult asupra lor cartea d-sale a pierdut din valoare. Ceea ce interesează în *Robul* nu este nici intriga, nici descrierea amorului şi a scenelor de alcov. Intriga nu trebuie să-i fie decît un cadru, un suport al şarjei şi al pamfletului social. Paginile de ziaristică, în sensul cel mai larg al cuvîntului, sunt, de altfel, excelente.

Descrierea memorabilului atac al poliţiei şi pompierilor împotriva invalizilor, înaintarea orbilor este, fără-ndoială, magistrală. Şi ea va asigura, desigur, dăinuirea cărţii şi va completa, pentru posteritate, biografia unui ardelean prea bine cunoscut, atunci prim-ministru al ţării. Valoarea literară şi istorică a acestui document, a acestei grave întîmplări prinsă atît de viu, nu este egalată decît de scenele de întrunire ale diferiţilor politicieni şi de chefurile acestora.

Fără să fie, aşadar, o carte propriu-zisă de literatură (şi e slabă acolo unde este literară), romanul d-nului Dem. Theodorescu este, totodată, mai puţin şi, mai ales, mai mult decît atîta. E un document pregnant al politicianismului românesc, o carte de şarjă, de pamflet, unde sarcasmul şi indignarea ştiu să se îmbine cu dispreţul.

Facla, anul XVII, nr. 1 792, 18 ian. 1937, p. 1.

E. LOVINESCU: *Diana*

Am mai remarcat, îmi pare, că modernismul literar, atacat cu atîta luciditate de d. E. Lovinescu, a ştiut să se răzbune, parţial, realizîndu-se în însăşi literatura acestuia.

Dacă deschidem cartea şi începem să citim, de la prima pagină, ne vine chiar să credem că duşmanul ruralismului e mai mult decît

moldovean, dar e chiar sămănătorist: „Răzimat în cîrja lui noduroasă, rămasă de la taică-su, luptătorul din răzmeriţa paşoptistă şi din divanul ad-hoc, conu Alecu Glodeanu, din Valea Glodului, se clătină cu prefăcută mirare. După cotitura fostului iaz al Ciorsacilor se desluşi, în sfîrşit, o dîră alburie. Deşi nu-şi vedea nici umbra, conu Alecu ţinea să pară cu ochi de şoim: o zărea şi o arăta şi altora cu cîrja îndreptată spre turla bisericii din Şoldăneşti albă, proaspăt văruită..."

Observaţi, acest fragment ar trebui să-l bucure pe d. Iorga: nici un neologism; decor şi personagii (conu Alecu Glodeanu) sămănătoriste, o limbă fără nici un neologism urban.

Domnul E. Lovinescu este o personalitate prea importantă, prea complexă pentru ca să nu se bucure de cîte ori ne dă posibilitatea să i-o pătrundem. Aceste fraze, sămănătoristo - moldoveneşti, scrise cu atîta plăcere, cu atîta aplicaţie, cu atîta dorinţă de a face stil, ne dau una din cheile psihologice ale criticei lovinesciene. Într-adevăr, dacă d. E. Lovinescu s-a năpustit, cu furie şi cu dreptate, împotriva moldovenismului, a Gheorghieşilor, a cuconilor Alecu, a sentimentului ruralo-idilic, e pentru că avea aceste lucruri în el şi se lupta cu sine însuşi. Toate tarele şi slăbiciunile literaturii „moldoveniste" d. E. Lovinescu le are în structura sa psihologică — iată de ce voia să le ferească de a intra în literatură, iată de ce le recunoştea şi le denunţa aşa de limpede şi de ascuţit în, de pildă, Ionel Teodoreanu.

Evident, opera critică a domnului E. Lovinescu este infinit mai însemnată decît literatura sa de creaţie, şi iată de ce aceasta ne interesează, ne serveşte mai ales pentru a descifra, prin ea, personalitatea critică a domnului E. Lovinescu.

Există însă şi un alt fel de a fi moldovean, pe lîngă cel sentimentalist. Există un „moldovenism" înalt contemplativ şi metafizic al lui Eminescu, care constituie o depăşire pe plan spiritual a planului psihologic. O altă posibilitate de eliberare din sentimentalism se poate realiza prin humor (ca la Creangă). Iar d. E. Lovinescu, sentimental el însuşi şi nemetafizic, se eliberează, totuşi, după cum am văzut, prin spirit critic.

În romanul său *Diana*, care continuă pe *Bizu* şi *Firu-n patru*, domnul E. Lovinescu nu face decît să ne prezinte un inadaptabil social. Bizu dispreţuieşte lumea şi oamenii care, indiferenţi faţă de Adevăr şi marile idealuri — ce sunt, totuşi, singurele realităţi neclintite — se bălăcesc în mocirla politicului, a imoralului, pentru

satisfacerea intereselor şi plăcerilor mărunte personale. Bizu preferă să se retragă la ţară, într-o pepinieră, după cum şi d. E. Lovinescu, şi aceasta constituie nobleţea d-sale esenţială, se retrage în literatură, care este mai trainică decît ministeriatele şi înaltele situaţii efemere. Totuşi, cînd ruda sa, ministrul Lică Scumpu, îl numeşte pe Bizu subdirector al Agriculturii, cu toate ezitările sale şi cu toate încercările de refuz pe care autorul ni le pune, neîncetat, sub ochi, Bizu primeşte cu bucurie nemărturisită această situaţie înaltă.

Cu ocazia aceasta, autorul ne pune în apropierea lui Lică Scumpu, tip pur de politician şi om de stat român, incult, cu spirit de parvenire, veros şi cu candoare cinic, văr bun cu Obogea, din recentul roman al d-nului Dem. Theodorescu.

Natural, lui Bizu i se propun afaceri pe care însă le refuză, fiind cinstit; dar se amorezează, ca un moldovean sentimental ce este, de domnişoara Diana Serea, „consiliera tehnică" a ministrului, o fată demnă, energică, pură.

Nu ştim dacă moralitatea lui Bizu este puritate de neîntinat sau incapacitate de adaptare; în orice caz, naivitatea lui este excesivă. O femeie binevoitoare, care îl iubeşte, îl avertizează prin telefoane şi scrisori anonime că Diana Serea (cu care Bizu urma să se căsătorească) este amanta ministrului, a profesorului Gotcu, a lui Raicu, a şefului de cabinet Vereş; că ministrul l-a făcut subdirector numai pentru a avea un paravan care să acopere, faţă de doamna Scumpu, faţă de adversarii politici, dragostea sa adulteră pentru Diana. Bizu însă este orbit, nu crede nimica. Toate întrebările lui, toată mania sa de a analiza, de a despica „firu-n patru" sunt ineficace, nu-l fac să înţeleagă nimic. Bizu este un dezarmat în faţa răutăţii şi perversităţii omeneşti, e un om sortit să fie păcălit.

De fapt, dacă Bizu ar fi într-adevăr un spirit ascuţit şi analitic sau un spirit profund intuitiv, ar şti să vadă lucrurile evidente. În realitate, analiza lui Bizu nu este decît şovăire, timiditate intelectuală, lipsă de înţelegere, de pătrundere a psihologiilor (aici, evident, Bizu nu ni-l mai explică pe d. E. Lovinescu), care, dacă ni-l fac simpatic, ne fac să-l şi deplîngem. Bizu, în definitiv, e un om care nu ştie să pătrundă, să vadă, să deducă; observaţiile sale sunt insuficiente. Şi, de aceea, nu va fi convins decît atunci cînd va fi adus în faţa casei de mahala, unde Lică Scumpu are, sub ochii lui, o întîlnire cu Diana. Evident, de data asta Bizu se supără, îşi dă demisia.

Dar Bizu e un om aşa de uşor de păcălit — şi cititorul împreună cu el — încît finalul nu mai poate fi crezut: e poate o nouă păcăleală, e poate o înscenare, din gelozie, a Rosinei.

În orice caz, acest final, cu cît e mai neaşteptat, şi poate mai neverosimil, cu atîta e mai dureros surprinzător, mai amarnic.

E o bruscă schimbare de perspectivă: pura şi cinstita Diana, binevoitorul Scumpu, gravul profesor Gotcu apar dintr-o dată ca nişte înfiorători ticăloşi. Toată fericirea, dragostea cea mare pentru Diana, încrederea în oameni a lui Bizu sunt terfelite, batjocorite. E un moment de milă nesfîrşită pentru Bizu. Acesta însă nu este dezolat, nu se sinucide şi suntem fericiţi că se împacă şi cu acest dezastru, că pleacă să se consoleze în călătorie.

Acest final aşadar luminează, retrospectiv, întreaga carte, care, altminteri, ar fi fost un roman de dragoste cu portrete schiţate de politicieni, cu scene erotice, toate, în definitiv, destul de monotone. *Diana* este, prin urmare, nu un roman, ci o nuvelă sau mai precis o anecdotă lungă, lucrată mai mare desigur, dar în genul acelora cu care autorul *Memoriilor* ne-a obişnuit şi care trebuie citită pînă la urmă pentru a-i găsi în ultimul rînd „poanta" amuzantă sau, aici, dureroasă.

Am îndrăzni să reproşăm romancierului E. Lovinescu (ascultînd învăţăturile criticului) efectul prea teatral de la urmă, venit pe nepregătite şi, natural, de aceea chiar, teatral.

În al doilea rînd, d. E. Lovinescu utilizează aici tehnica romanului poliţist. Într-o literatură de analiză, lucrurile nu trebuie să apară niciodată atît de nemotivate, sub pericolul de a nu mai fi crezute. Cum a arătat-o d-l Camil Petrescu, în cel mai bun eseu pe care d-sa l-a scris vreodată, în romanul poliţist cititorul este atras de autor pe o pantă anumită; i se dau elemente false pentru a crede un lucru fals, i se dau probe şi alibiuri; asasinul, care, pînă la finalul cărţii, trebuia să rămînă neştiut, este prezentat de autor cu căldură într-o lumină foarte favorabilă. Într-adevăr, şi la d. E. Lovinescu, Diana este arătată într-o lumină simpatică; cei care o bîrfesc apar ca nişte ticăloşi; este energică şi munceşte; îşi cumpără, din leafa ei, un automobil, lui Bizu i se arată poliţele, chitanţele, opririle lunare din salariu. Diana e bîrfită? De cine? De Raicu, un ticălos, un ambiţios care i-a implorat, în zadar, dragostea. Bizu vede scrisorile lui Raicu, în care acesta se plînge şi se acuză.

În acelaşi timp, este o serie întreagă de elemente care se ţin ascunse, ceea ce este foarte simplu, şi pe care cititorul nu are cum să le ştie şi care, ca în romanele poliţiste, nu se dezvăluiesc decît la urmă.

Autorul a făcut totul ca să nu putem ghici „asasinul" decît prin lovitura finală: flagrantul delict al întîlnirii.

Dar, ca în piesa *Trenul fantomă*, pentru interesul cercetărilor, şi „detectivul" (cine a scris scrisorile?) e ascuns aici: e Rosina, care defaimă pe cei ce scriu scrisori anonime, care le citeşte împreună cu Bizu, care îl consolează sau îl sfătuieşte etc. şi care nu se dezvăluie decît la urmă, cînd poate demasca totul.

Adevărul este însă că nu această construcţie curioasă a romanului ne interesează, nici intriga şi sfîrşitul ei, ci, cum am spus, aproape numai ceea ce Bizu ne face să înţelegem din personalitatea d-lui E. Lovinescu.

Facla, anul XVII, nr. 1 804, 1 febr. 1937, p. 2.

CRONICA LITERARĂ

În momentele de criză, de răscruce ale culturii, arta gratuită, tehnica pentru tehnică trec pe planul al doilea. În schimb, documentul uman, încercarea de precizare înlăuntrul haosului, mărturisirea trec pe planul întîi de preocupare.

Niciodată nu mi-au plăcut cărţile de literatură exterioară, jocul de-a v-aţi ascuns cu propriul eu, ascunderea după deget, agrementul pur, stilistica şi tehnica perfectă. Cînd oamenii se joacă de-a cultura, de-a literatura, fără să pună cultura însăşi în problemă, cînd gîndul scriitorilor este să facă ceva „echilibrat", „armonios", „proporţionat", cînd sondează sufletele lor puţin adînci ca să speculeze cea mai măruntă fărîmătură de emoţie autentică, făcînd-o, prin speculare, inautentică, literatura pierde tot din valoarea ei umană. E remarcabil ce mare diferenţă de valoare este între clasicii francezi (Racine, Corneille, Boileau şi chiar Molière) şi scriitorii care fac în primul rînd „document", problemă, care luptă cu viaţa şi cu întrebările (Shakespeare, Dostoievski).

În vremile noastre, de pildă, ce importanţă, ce ferment mai poate să însemne Racine sau Corneille? În schimb, cît de actual este Dostoievski, cît de viu şi cît de bine aşezat în centrul problematicei actuale...

Racine şi Boil au, care înseamnează tehnică, supunere, în primul rînd, „*foi sur le métier, remettent leur ouvrage*", se usucă, îşi pierd orice substanţe, dispar.

Este caracteristic că rămîne viu în literatură nu cel ce a voit să facă literatură, ci acela care face literatură fără să vrea, fără să ştie şi pentru care literatura nu este decît un mijloc de exprimare a torturilor, a problemelor sale.

Nimic nu rămîne din ceea ce este agreabil, artificial şi frumuşel. De altfel, am un fel de nedumerire faţă de oamenii care au preocupări atît de puţin esenţiale. A face floricele, fie de stil, în mijlocul haosului nu este, cum aşa de frumos se spune, a face acte gratuite, ci a nu participa, a fi în afară de viaţa spiritului, a nu adera, a fi nesubstanţial, a fi mort.

S-a mai spus, mi se pare, că o pagină de jurnal este mult mai captivantă [decît] o colecţie de sonete, decît o artă poetică în alexandrini glaciali, decît o tragedie clasică franceză. Lucrul acesta poate părea o erezie pentru pasionaţii de literatură şi viciaţii de literatură, dar cei pentru care viaţa şi problema sunt în afară de literatura care e numai o parodie a celor dintîi, aceasta este, cred, destul de limpede.

Au apărut, de curînd, *Însemnările zilnice* ale lui Titu Maiorescu (ediţie îngrijită şi prefaţată de domnul profesor I. Rădulescu-Pogoneanu), despre care ne vom ocupa amănunţit în cronica noastră literară viitoare, care ne relevă, deocamdată, în locul unui critic, un om, un spirit, o problematică proprie, pe care critica o acoperise. Ceea ce este interesant, autentic, inalterabil într-un om este numai ceea ce este în afară de „profesiunea" care îl aserveşte, îl nivelează, îl falsifică.

Titu Maiorescu, astfel, se dovedeşte a fi nu un critic şi un om de cultură, ci un om care a dorit (a reuşit, desigur, dar nu aceasta interesează) să facă critică şi cultură pentru a evada din el însuşi, pentru a-şi compensa tristeţile, singurătatea, lipsa de credinţă în Dumnezeu. Acest jurnal e mult mai interesant decît toată critica lui Titu Maiorescu, pentru că, înainte de a vedea un om în lumina publică, socială, este preferabil să-l vezi în autenticitatea sa, în ceea ce l-a determinat să fie aşa cum a încercat să fie.

Lucrul acesta a fost înţeles mai de mult. André Gide şi-a dat seama că jurnalul unui roman este mai semnificativ decît romanul însuşi, pentru că curgerea e mai semnificativă decît închegarea, obrazul natural decît figura cu fard şi că, pentru a cunoaşte un om, trebuie să-l vezi gol, şi nu îmbrăcat. Un om este mai semnificativ decît ceea ce face şi mai ales decît ceea ce tiparele literaturii îi permit să exprime, nefalsificat, din sine însuşi.

De altfel, singura şansă a lui Titu Maiorescu de a redeveni actual, de a reînvia era să aibă un jurnal în care să ne vorbească despre el. Şi literatura întreagă de astăzi începe să priceapă acest lucru.

Oamenii vii nu mai fac meşteşug — ci ţipă, se plîng, se exprimă (fără specularea artificială a expresiei), se mărturisesc, se dezgolesc. Aceasta trebuie să facă orice ins care vrea să depăşească măruntele mecanisme stilistice, ca să se depăşească în omenesc, în spiritual.

Facla, anul XVII, nr. 1 810, 8 febr. 1937, p. ..

TITU MAIORESCU: Însemnări zilnice Vol. I (1855–1880)

Un jurnal, un document îmi pare mult mai interesant, mai expresiv decît o operă de artă, care nu este decît un document ornat sau un document scos în afară de viaţă. De asemeni, cînd jurnalul aparţine unei mari personalităţi publice, revelaţiile vieţii sale adevărate sunt mai expresive, mai semnificative decît personalitatea sa publică şi mascată. Iar istoria unei idei sau istoria unei personalităţi — mult mai substanţială, mai vie, mai instructivă decît ideea însăşi, devenită statică şi decît o personalitate definitiv îngheţată.

Iată de ce preferăm operelor încheiate, explicarea lor, mersul nesigur al formării lor. Omul văzut în lume nu este niciodată cel adevărat. Cine-ar fi crezut, de pildă, că seninul, olimpianul Maiorescu era un biet om chinuit, ros de ambiţii culturale, de tristeţea de a fi singur, de nevoia neîmplinită de a fi iubit, de a se bucura, că era obsedat de ideea sinuciderii? Omul aşa-zis „realizat" nu este decît un om care ascunde unele lucruri din el (adesea cele esenţiale) ca să prezinte lumii doar cele care-i convin, cele pe care lumea le acceptă şi le apreciază, în anumite momente, ca „valori".

Din aceste *Însemnări zilnice*, partea cea mai interesantă, aceea care ni-l revelează pe Maiorescu şi adevărata sa configuraţie spirituală, se opreşte în iulie 1859.

De la 1859 pînă la 1866, jurnalul este întrerupt şi de aici încolo, Titu Maiorescu fiind „format", interesul jurnalului este mult mai scăzut, în afară de momentele în care îşi mărturiseşte durerile şi tristeţile.

Celelalte însemnări, privind faptele, proiectele, întîmplările politice fericite sau nefericite, nu prezintă decît o însemnătate, ca să zicem aşa, exterioară.

Cînd Titu Maiorescu (de la cincisprezece ani) începe să capete conştiinţa de sine, această conştiinţă de sine este culturală. Rar să se vadă, la un adolescent, aşa de limpede precizată vocaţia. La şaisprezece ani, nu are decît preocupări culturale, băgaţi de seamă, nu intelectuale, ci numai culturale. El nu îşi pune prea multe probleme. El caută, în primul rînd, să asimileze cît mai multe cunoştinţe: merge la toate teatrele, îşi propune să cunoască cîteva limbi, îşi propune să fie primul în clasă. Abia îşi lasă cîteva ore de răgaz pentru a dormi. Nu mi-am închipuit ca un şcolar, un adolescent, să trăiască atît de mult pentru şcoală, fără dorinţa de a evada din ea. Nu simte nici un fel de nevoie de libertate, de aer. <Nu> suferă pentru că, uneori, nu a luat nota cea mai bună din clasă, pentru că profesorul nu îl preţuieşte aşa cum se cuvine. Munceşte şi în afară de şcoală şi plănuieşte să traducă gramatici greceşti şi să scrie articole despre educaţie. Datorită acestei rîvne, care este excepţional de dinamică şi de torturantă, ajunge să fie cel dintîi în clasă şi cel mai remarcabil elev al Academiei Tereziane din Viena. Dar, băgaţi de seamă, nu este cel mai remarcabil adolescent, cel mai remarcabil talent, personalitatea în formaţie cea mai interesantă, ci numai cel mai bun elev, cel mai silitor şcolar. Lucrul acesta îmi pare inuman la culme.

Această muncă nu pare, cum am mai spus, să aibă un scop dezinteresat, de cunoaştere; tînărul Maiorescu nu are, ca toţi adolescenţii de elită, preocupări metafizice, nu vrea să cunoască Adevărul, nu vrea să ştie tot, vrea numai să devină un om mare, prin cultură.

Vreo două-trei crize religioase sunt repede uitate; faptul că nu crede, că nu poate să creadă în Dumnezeu, că nu are destulă fervoare pentru aceasta nu e un lucru de care să nu se resemneze foarte uşor. Toată fervoarea lui este exclusiv culturală şi tot sensul vieţii lui este cuprins în realizarea, în satisfacerea ambiţiilor sale culturale. Titu Maiorescu este, aşadar, un ins cu desăvîrşire aspiritual şi nemetafizic. Lipsa de educaţie religioasă este de vină şi, desigur, progresul ştiinţelor din secolul XIX.

Acest gol, această singurătate desăvîrşită, această separare a sa de Dumnezeu, de lume, de camarazi o va simţi întotdeauna şi îl va face nefericit. Căci această muncă, această ambiţie obositoare şi perpetuu încordată nu este decît deşertăciune, sterilitate, fals sens de viaţă şi adesea simte lipsa ei de substanţă.

Gîndul sinuciderii îl are la şaisprezece ani, îi revine la treizeci şi cinci şi nimic nu îl opreşte de a muri decît, în adolescenţă, faptul că nu însemnează nimic în istorie, în cultură şi, mai tîrziu, obligaţiile sale familiale. Cînd va fi satisfăcut erotic, cînd va fi devenit un om

mare, un şef, dacă nu de şcoală filosofică, dar de mare direcţie culturală, cînd va fi fost şi ministru şi profesor universitar, nu va putea să simtă, în dezolarea ei, în toată lipsa ei de substanţialitate, decît deşertăciunea victoriei: „dorul după fericire mă chinuieşte ca o idee fixă... În fundul sufletului, mi-e groază de existenţa mea zilnică" (decembrie 1877); sau (în 1876): „1856, 1866, 1876 — douăzeci de ani petrecuţi cu conştiinţă de sine. Eu îmi par mie însumi ca un fruct copt gata să cadă. Ce-mi mai poate oferi nou viaţa? Cunosc femeia, ştiu ce înseamnează iubire şi căsătorie, cunosc prietenia, m-am urcat pînă în culmea ambiţiei şi am simţit arta. Am fost profesor şi scriitor, ce mai poate veni încă? Cine a agonisit în sine indiferenţa morţii, a-ncheiat socotelile cu viaţa... *C'est une misère!!*"

De cînd era adolescent, în timpul liber pe care agonisirea frenetică de erudiţie i-l lăsa, lipsa de dragoste, de prietenul ideal îl chinuia, îl dispera pe Maiorescu, ca resimţirea unui gol de substanţă.

Avea nenorocul să fie antipatizat, aşa cum sunt antipatizaţi, pentru inumanitatea lor, toţi premianţii şi „tocilarii".

Iar pe cei cîţiva rari prieteni ai săi nu ştia să-i reţină. Dragostea pe care o avea pentru ei era, şi ea, culturală: căuta să-i înveţe carte.

Totuşi, ceea ce este simpatic, ceea ce este uman dureros în Maiorescu este acea dragoste, pe care, spirit necomunicativ, nu ştia s-o exprime, pentru prietenii săi Kutschera şi, mai ales, Welserscheimb, din care a construit o figură de adolescent dăruit şi graţios. Mai tîrziu, nefericirile sale familiale, dragostea sa neîngăduită pentru Mite complică fiinţa interioară a lui Titu Maiorescu, care, în răcirea sa spirituală progresivă (pe care de atîtea ori o remarcă cu luciditate), are neaşteptate reacţiuni de ardere, de pasiune.

În orice caz, ceea ce trebuie reţinut din tot jurnalul lui Titu Maiorescu e faptul că era un om adînc nefericit. Nu devenirea sa culturală, nici inteligenţa sa critică constituiesc valoarea sa spirituală, ci această dramatică nefericire care-i însoţeşte, ca o a doua conştiinţă chinuitoare, victoriile.

Facla, anul XVII, nr. 1 816, 15 febr. 1937, p. 1.

ANIŞOARA ODEANU: Călător în noaptea de ajun

De la *Într-un cămin de domnişoare* la acest roman, autoarea a făcut un progres simţitor. Luciditatea ei, posibilitatea ei de a se

despărţi de sine însăşi, autoironia şi stilul simplu, precis, lipsit de ornamentaţia celor care vor să scrie frumos şi poetic, o aşează pe domnişoara Odeanu printre cei mai buni analişti ai psihologiei dragostei şi tinereţii, de la noi. De la început trebuie să spunem că domnişoara Anişoara Odeanu se deosebeşte de scriitorii noştri amoroşi, care pun, întotdeauna, coitul în primul plan de interes al cărţii şi chiar pe toate planurile. De asemeni, trebuie, spre lauda ei, s-o deosebim de amorezaţii şi amorezatele noastre literare care leşină, în mod genial sau nu, de zece ori pe pagină. Cu alte cuvinte, acest roman se poate citi fără pericol de a fi puşi în faţa unor atentate la decenţă şi fără riscul de a ne face să plîngem, sentimentalizaţi excesiv.

Olga, eroina romanului, este îndrăgostită de Peter, un tînăr neamţ pe care l-a cunoscut la Grenoble. Tocmai cînd dragostea acestora începe să se obosească, să meargă greu, Olga se întoarce în ţară. Absenţa, după cum se ştie, în mod clasic, fortifică pasiunile. Olga face o nouă călătorie, iarna, şi de data aceasta în Cehoslovacia, ca să-l reîntîlnească pe Peter. Şi iarăşi, la un moment dat, tocmai cînd dragostea reoboseşte, Olga se întoarce în ţară. Urmează scrisori. Apoi, iarăşi, de data asta vara, Olga face altă călătorie, să-l găsească pe Peter în Germania. Acolo au loc o sumedenie de peripeţii şi mici dezastre care, după mai multe lungi plimbări cu motocicleta, ucid definitiv această mare dragoste. Olga se întoarce în ţară, acum în mod definitiv. Încearcă să se amorezeze de Mircea, ca să încerce să-şi refacă o viaţă sufletească pe care dragostea nerealizată cu Peter o distrusese. Abia cînd îl alungă pe Mircea, Olga reuşeşte să se îndrăgostească de el. E prea tîrziu. Mircea nu o mai iubeşte. Olga e disperată, nu mai are ce face cu ea însăşi, cu nevoia ei de a iubi (o nevoie de a iubi care, totuşi, e impotentă, nu se poate cristaliza în iubire), vrea să se sinucidă, e cît pe-aci să reuşească. Se resemnează, parcă, cu această tristeţe amară a neîmplinirii: flirtează cu toată lumea; se lasă sărutată, alteori nu; se destramă, se pierde, devine rea din plictiseală. Totuşi mai poate să iubească pisicile şi copacii.

Romanul acesta, care are şi darul de a fi un admirabil document psihologic, ar fi fost cu mult mai bun dacă nu ar fi avut atîtea lungimi inutile. Dacă-i dăm valoare de document, evident, nimic nu poate fi de prisos. Dimpotrivă, conştiinciozitatea autoarei de a spune tot, de a nu pierde nici un amănunt, scrupulozitatea spiritului ei lucid de observaţie care o urmăreşte ca o a doua conştiinţă, obiectivă şi rece poate peste măsură, constituie tot atîtea calităţi ştiinţifice. Dar, pentru că nu vrem s-o „psihanalizăm", ci privim această

carte din punct de vedere literar, acele lungimi sunt condamnabile Jumătate din carte putea să lipsească. Sunt atîtea evenimente, momente, stări sufleteşti, situaţii, atmosfere şi decoruri care se repetă, în mod cu totul inutil, şi fac ca acţiunea interioară şi faptele să stea pe loc, să tînjească. E un cerc vicios al ironiilor, al spiritelor (aproape totdeauna însă de o calitate excelentă) care paralizează, închid totul, înăbuşă.

Cu alte cuvinte, domnişoara Odeanu a fost prea zgîrcită cu literatura ei. Nu a vrut să dea nimic la o parte, a păstrat totul, înecînd esenţialul în inesenţial. Ai impresia că te întorci mereu pe acelaşi drum; că iei, de cîteva ori, lectura romanului de-a capul. Se vede bine că autoarea a adunat, unele după altele, caietele sale intime, ţinute scrupulos şi minuţios la zi, că le-a cusut, a schimbat numele proprii şi le-a trimis la tipar.

Evident, toată dragostea Olgăi, toate întîmplările trebuie să aibă ceva de marasm, de cerc vicios, de ceva care nu poate fi depăşit, de plictiseală chiar (ca în *Paludes*), dar lucrul ăsta nu trebuie să fie realizat cu deficienţe literare şi cu lungimi în afară de atmosfera cărţii.

Dar, în definitiv, cititorul mai priceput poate să facă şi singur această operaţie de purificare (pe care mă mir că spiritul critic atît de ascuţit al autoarei nu a întreprins-o singură) şi să-şi aleagă 200 de pagini din 368.

Aceste 200 de pagini ar mai avea, cred, încă un cusur: excesul de răceală, nu este degajare, ci uscăciune, pur şi simplu. Lipsa de lirism, desigur, este o calitate, dar cu condiţia ca să nu devină insensibilitate şi uscăciune, lipsă de substanţă. Din fericire, cînd autoarea îşi povesteşte dezastrele, un ton patetic şi uşor, discret dramatic colorează stilul fără să-l exagereze, ştiind să-l păstreze în limita decenţei literare.

Şi, ca să revenim, calităţile de humor ale romanului, de rigurozitate analitică, de observaţie ascuţită, tonul de sarcasm şi candoare, de blazare şi naivitate, realizarea acelei fiinţe care, fiind prea lucidă, nu ştie ce să facă cu ea însăşi, nici să se predea vieţii sau dragostei, aceste calităţi, spun, ridică romanul deasupra noianului de maculatură amoroasă.

De notat, iarăşi, talentul cu care autoarea ştie să vorbească despre rochii, cîini şi pisici. Cred că ar face un minunat roman cu animale (ca model, Colette, în *Sept dialogues de bêtes*).

Facla, anul XVII, nr. 1 822, 22 febr. 1937, p. 1.

CU OCAZIA UNOR TRADUCERI DE EMIL GULIAN

De trei ani, Emil Gulian lucrează la traducerea poeziilor lui Poe. Dacă editorul nu l-ar fi somat să prezinte manuscrisul, Emil Gulian n-ar fi terminat nici astăzi, căci poezia, după principiul lui Valéry, e întotdeauna în drum spre perfecţia pe care n-o atinge niciodată. Poemele lui E. A. Poe, traduse de Emil Gulian, vor apare deci de Crăciun, în editura „Fundaţiilor Regale". Ele vor fi însoţite de un lung şi amănunţit studiu al traducătorului, privitor la viaţa şi opera lui Poe, la tehnica şi dificultăţile transpunerii poeziei dintr-o limbă într-alta.

Munca de benedictin a traducătorului nu este, cum bine se ştie, doar o muncă grea şi ascunsă. Originalitatea traducătorului este măsurată alături de originalitatea poetului de tradus. Poezia fiind expresie, cuvînt, sonoritate, fiind înveşmîntată, încarnată în sensibilitatea, aproape materială, a limbii, traducerea a putut fi socotită ca o dezrădăcinare a ei, o ucidere, dacă nu poate fi o a doua naştere. Dar poezia este încă, mai ales, imagine, lume spirituală, atitudine, lucruri ce, depăşind limba, pot fi exprimate şi în traducere, cu exactitate.

Pe marginea poeziei lui Poe, printr-o cvasi-traducere, prin rememorare şi trăirea atmosferei ei, s-a putut face (cum ai reconstrui o casă după planuri imperfecte) o poezie română de succes. Iată deci că traducerea lui Emil Gulian va oferi şi avantagiul de a depista pe cvasi-traducătorii români ai lui Poe ce-au iscălit poezii originale.

Emil Gulian s-a subordonat textului, căutînd să-l reprezinte cît mai credincios şi mai precis, ferindu-se de traducerea liberă. Emil Gulian e unul din ultimii pasionaţi ai poeziei, unul din ultimii ei fervenţi slujitori, convins că poezia este, totuşi, activitatea pămîntească cea mai de preţ. În acelaşi timp, el este un foarte îndemînatec meşter al versului, un adevărat tehnician, unul din atît de rarii inşi care pricep autentic poezia. Dintre scriitorii tineri, chiar dintre poeţi, el este unul dintre unicii care stau în inima poeziei, ceilalţi comentatori ai ei la periferie. Experienţele pe care Emil Gulian le-a făcut în aceşti trei ani de muncă lucidă şi critică, privitoare la poezie şi la traducerea ei, expuse atît în studiul analitic din fruntea volumului, cît şi în traducerea realizată, vor fi, nu mă pot îndoi, extrem de fructuoase.

Totdeauna rolul traducerilor într-o literatură a fost important. Traducerile sunt mai ales utile în momentele de formare a unei

limbi literare sau, piatră de încercare, ca un control al posibilităţilor ei. Au fost traduceri care au marcat epoci, care au deschis orizonturi noi limbii poetice în proces de evoluţie şi istoria literaturii franceze, de pildă, este plină de asemenea exemple. Traducerile adeveresc şi ele, chiar de pe planul lor, că o literatură se valorifică, renaşte, creşte, se hrăneşte prin influenţele pe care le primeşte. În epocile de început, influenţele sunt copleşitoare, sunt imitaţie; atunci, chiar cînd nu sunt traduceri, avem o literatură întreagă cvasi-tradusă: Ronsard a fost, în mare parte, un cvasi-traducător al latinilor, pe cînd Amyot, traducător declarat, un creator de limbă. În poezia românească, tot astfel, cîţi cvasi-traducători ai poeziei franceze nu avem?

Lucrul acesta nu este totdeauna vătămător. Literatura franceză nu se putea naşte fără cea latină; nu putea străluci, apoi, fără cea greacă; şi murea de sărăcie, la începutul secolului trecut, fără cea germană şi engleză.

Nu numai rasele se asimilează, ci şi literaturile. Trebuie însă ca această hrană spirituală să nu producă indigestie, să fie într-adevăr bine asimilată. Dacă influenţele nu intră în noul organism, fructificîndu-l şi făcînd una cu el, atunci sau ele sunt nepotrivite, sau organismul nu poate primi nimic şi va muri de inaniţie. Nimeni nu se poate hrăni din propria lui substanţă. Literaturile vii au nevoie de hrana literaturilor străine.

Este semnificativ că, *bine tradusă*, poezia se încetăţeneşte. Ceea ce este exact pe plan general este adevărat, desigur, şi pentru traducerea literară de la caz la caz. O poezie este bine tradusă atunci cînd, pe lîngă caracterul ei de noutate şi personalitatea ei proprie, pare scrisă direct în româneşe. Într-o traducere proastă sunt stridenţe, lucruri eterogene, străine, aparţinînd, vizibil, altei limbi, altei sinteze, care supără. Traducerea *Iliadei* de G. Murnu este, astfel, una din acele traduceri nereuşite, suferind de marele păcat al unei limbi forţate, artificiale. Şi acest păcat pîndeşte, ameninţă orice traducere. Şi cele de mai sus ar fi adevăruri ale d-nului de La Palisse, dacă majoritatea traducerilor cunoscute nu ar avea acest caracter de falsă sudură.

Se pare că d. Emil Gulian ar fi evitat de această primejdie. Traducerile sale au rămas, prin atmosferă, poezie de Poe, aparţinînd totuşi unei unitare, naturale limbi poetice româneşti. Trei ani a stat, şi ar mai fi stat, să caute expresiile exact corespunzătoare din limba românească ale limbii lui Poe. A rotunjit, a nivelat astfel asperităţile, sau aproape, şi a realizat tot ce se putea realiza în româneşte, traducîndu-l pe E. A. Poe.

O limbă nu este identică, în structură, cu altă limbă. Dar are anumite planuri şi niveluri corespunzătoare. Emil Gulian va susţine, teoretic şi exemplificativ, că nu a întîmpinaţ decît dificultăţile de a găsi termeni corespunzători, nu şi acelea, de la începuturile de **cultură, de a încerca să ridici o limbă la un nivel superior de ab**stracţie sau de a-i lărgi cadrele, de a o îmbogăţi, de a o crea. Numai **în aceste ultime cazuri, caracteristice epocelor eroice a traducerilor,** o traducere poate fi „creaţie *de limbă*". În momentul de faţă, evo**luţia limbii noastre literare, va susţine traducătorul, permite ca orice traducere să fie numai o „creaţie *literară*", de transpunere.**

Dar volumul care apare la Crăciun va contribui, mai bine decît o facem noi, la lămurirea acestor probleme.

Vremea, anul X, nr. 515, 28 nov. 1937, p. 4.

Cuprins

